ИСКУССТВО КИНО 5 1966

В этом номере:

Лев Кулиджанов; Сергей Юткевич:
ЗАМЕТКИ ДЕЛЕГАТОВ XXIII СЪЕЗДА КПСС

Л. ПАРФЕНОВ. **ЖИЗНЬ ХУДОЖНИКА**

Гр. КОЗИНЦЕВ: ГЛУБОКИЙ ЭКРАН

Л. ПОГОЖЕВА. **Венгерское кино сегодня**

УГО КАЗИРАГИ: **«Джульетта и духи»**

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Евг. ГАБРИЛОВИЧ, Юлий РАЙЗМАН.
ВРЕМЯ ТРЕВОГ И НАДЕЖД (Сценарий)

Мих. ШВЕЙЦЕР:
Письмо критику

Никита Михалков в роли танкиста Бородина в фильме «Перекличка». Сценарий и постановка Д. Храбровицкого. Оператор Ю. Сокол. «Таджикфильм».

Содержание

Реализм мышления 1

Говорят делегаты съезда
ЛЕВ КУЛИДЖАНОВ 5
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ 6

Активность фильма 8

Л. ПАРФЕНОВ. Сергей Герасимов 11

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Н. ГОРНИЦКАЯ. Люди и время 23
Б. СЛУЦКИЙ. У героев есть имена 27
Б. ГЛЕБОВ. Разговор о надежности 29

Т. ХЛОПЛЯНКИНА. Осуждение и защита 32

М. ШВЕЙЦЕР. Письмо критику А. Свободину 38

Г. ГУРЕВИЧ. Рифы кинофантастики 45

Г. КОЗИНЦЕВ. Глубокий экран 52

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

А. ЛЕМБЕРГ. В 1919-м... 71
Т. ПОНОМАРЕВА. Вера Барановская 73

БИБЛИОГРАФИЯ

Евг. ГРОМОВ. 40 и 90 80

ЗА РУБЕЖОМ

Л. ПОГОЖЕВА. Будапештские тетради . . . 83
Уго КАЗИРАГИ. «Джульетта и духи» 93

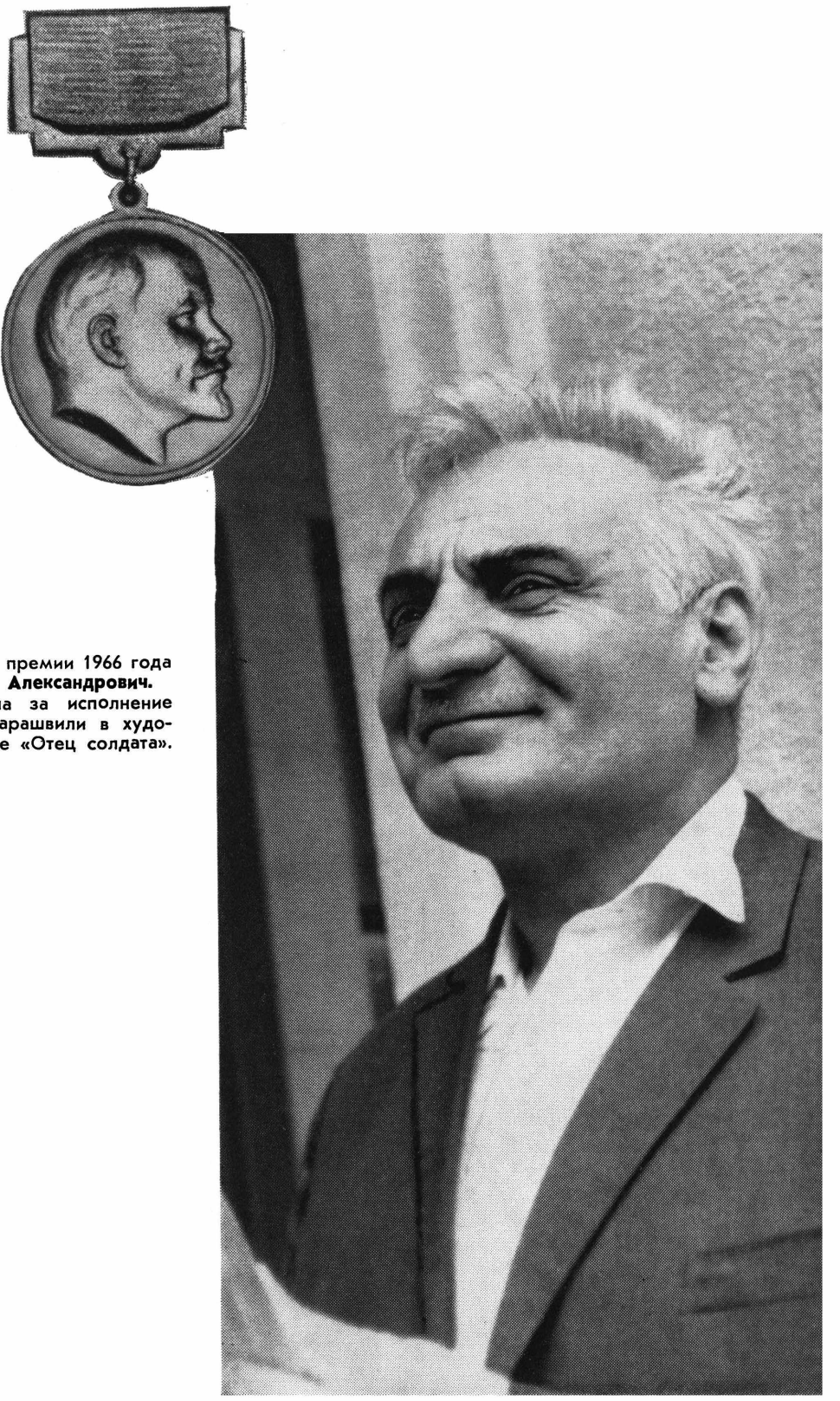
ФИЛЬМОГРАФИЯ 97

СЦЕНАРИЙ

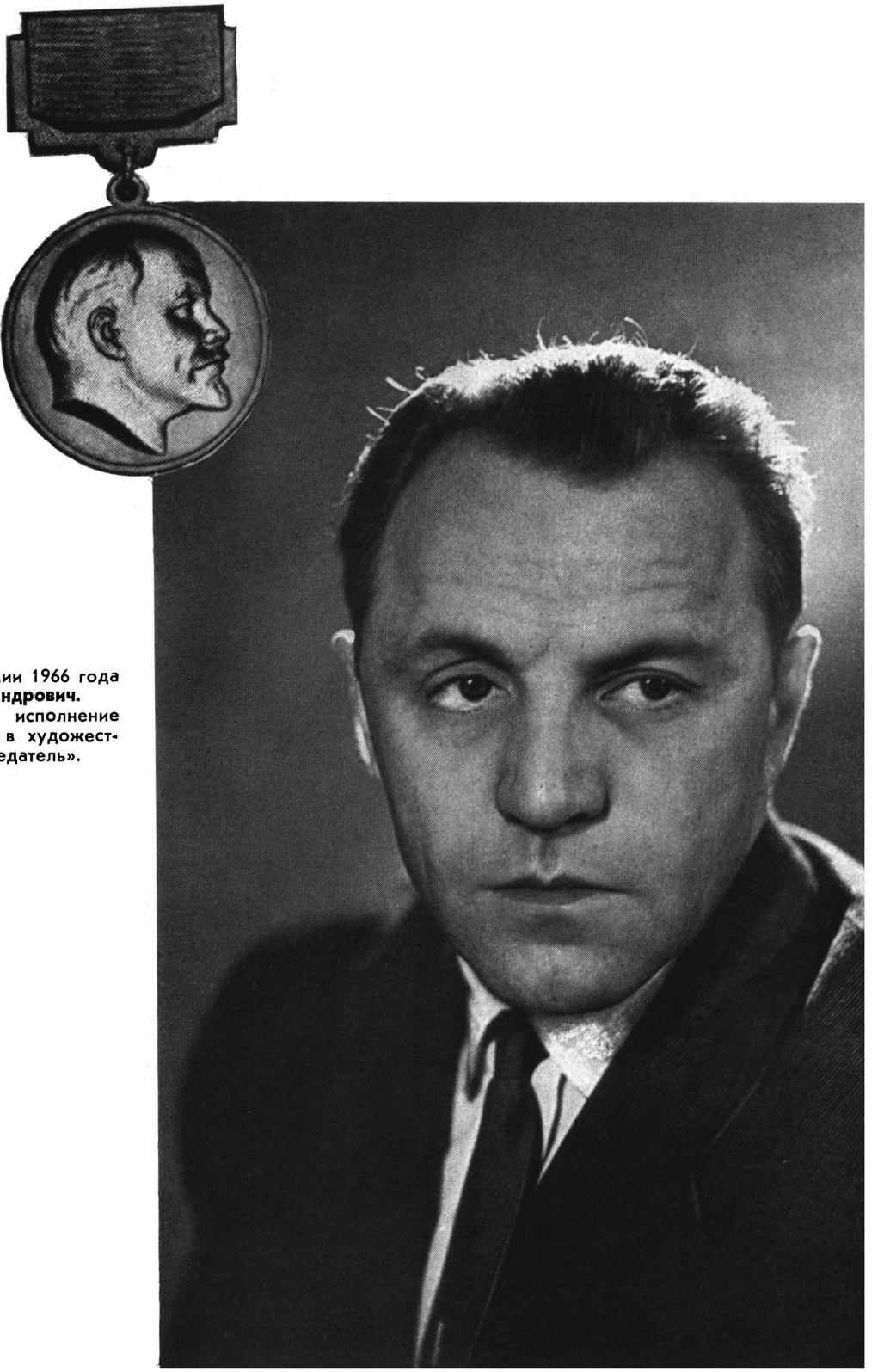
Евгений ГАБРИЛОВИЧ, Юлий РАЙЗМАН.
Время тревог и надежд 101

На первой странице обложки — Л. Румянцева в роли Джулии в фильме «Альпийская баллада». Эта работа актрисы отмечена премией кинофестиваля «Прибалтийская весна» 1966 года.

Сценарий В. Быкова. Постановка Б. Степанова. Оператор А. Заболоцкий. «Беларусьфильм», 1966.



Лауреат Ленинской премии 1966 года **Закариадзе Сергей Александрович.** Премия присуждена за исполнение роли Георгия Махарашвили в художественном фильме «Отец солдата».



Лауреат Ленинской премии 1966 года **Ульянов Михаил Александрович.** Премия присуждена за исполнение роли Егора Трубникова в художественном фильме «Председатель».

ИСКУССТВО КИНО 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Год издания 36-й

Реализм мышления

Мартовской ночью 1918 года из Петрограда по Николаевской железной дороге отбыл поезд специального назначения — Советское правительство переезжало в Москву. В этом поезде ночью при тусклом свете маленькой лампочки Владимир Ильич Ленин написал знаменитую статью «Главная задача наших дней».

Молодая республика переживала тогда очень и очень трудные дни. Германский империализм обрушился на первое в мире социалистическое государство. Многими овладело в то время чувство отчаяния, безысходности. Но и грана паники, растерянности не обнаружишь в этой ленинской статье. Обращаясь к партии и народу, Владимир Ильич призывал проявить непреклонную решимость идти вперед по пути социализма, собирать камень за камушком прочный фундамент социалистического общества. Статью он закончил гениальным предвидением.

«Вслушайтесь, товарищи, в эти слова,— призвал делегатов XXIII съезда КПСС в Отчетном докладе Л. И. Брежнев.— «Это как раз то, что требуется Российской Советской Социалистической Республике, чтобы перестать быть убогой и бессильной, чтобы бесповоротно стать могучей и обильной».

Это предсказание сбылось. Да, это бесповоротно могучее и обильное социалистическое государство есть на Земле! Это наша Советская Родина — Союз Советских Социалистических Республик. Его могущество поистине бесповоротно и в экономическом, и в военном, и в любом другом отношении. И это только потому, что партия и народ годы и годы непреклонно шли по пути, указанному В. И. Лениным...

Героический рабочий класс, славное колхозное крестьянство, наша талантливая интеллигенция, мужчины, женщины, молодежь — вот кто претворял в жизнь великие планы и предначертания партии, плавил металл, добывал уголь и руду, создавал машины, сеял хлеб, строил, приумножал богатства нашей Родины, а в случае необходимости — с оружием в руках защищал ее от вражеских нашествий. Наша партия безмерно горда и счастлива тем, что такой великий героический народ, как советский народ, вот уже полвека доверяет ей свою судьбу, свое будущее.

Позвольте от имени съезда, олицетворяющего всю нашу Коммунистическую партию, обратиться к советскому народу и горячо поблагодарить его за великое доверие и поддержку, за его великий труд, за ум, смелость, упорство и отвагу в борьбе за дело Ленина, за дело партии!»

Бурными, долго не смолкавшими аплодисментами встретил огромный зал съезда эти слова в честь советского народа и его родной Коммунистической партии. Да, секрет могущества, незыблемости Советского государства в нерушимом единстве народа и партии.

Путь Коммунистической партии — это путь всего советского народа, сложный, упорный путь к утверждению свободы, справедливости, счастья трудового человека. И глубоко прав Первый секретарь ЦК КП Таджикистана Д. Расулов, сказавший в своей речи, что каждый из советских людей, где бы он ни находился, чувствовал себя участником XXIII съезда. Образно говоря, каждый уголок нашей страны в дни съезда превращался в продолжение Кремлевского Дворца съездов.

В Отчетном докладе Центрального Комитета КПСС XXIII съезду Коммунистической партии Советского Союза, сделанном товарищем Л. И. Брежневым, в докладе Председателя Совета Министров СССР товарища А. Н. Косыгина «Директивы XXIII съезда КПСС по пятилетнему плану развития народного хозяйства СССР на 1966—1970 гг.» открылась величественная картина жизни советской страны. Вот уж, поистине, «планов громадье, размаха шаги саженьи». Планов, покоящихся на твердой, глубокой научной основе, планов, свободных от субъективистского произвола!

Изучаешь директивы по пятилетнему плану, знакомишься с анализом хозяйственной, политической жизни страны и все острее ощущаешь то важное, существенное, что определяет в последнее время ход нашей жизни — реализм мышления. Зоркость в оценке внутреннего, международного положения страны. Трезвость в поисках, в выборе путей. Строгий научный расчет. Это относится не только к хозяйственной деятельности, к науке, это определяет весь духовный облик советского человека шестидесятых годов, его трудовую, общественную деятельность. И поскольку предмет кинематографии, как и литературы,— человековедение, эта очень важная, дорогая черта людей шестидесятых годов привлекает особое внимание.

Каков он, наш современник, каким он предстал на трибуне партийного форума? Это человек, ясно и глубоко мыслящий, дающий себе отчет в тех трудностях, которые оказались на пути страны, в тех сложностях, которые неминуемы на пути народа, впервые в истории строящего коммунизм. Это человек инициативный, давно уже переставший удовлетворяться ролью «винтика», хозяин своей судьбы и судьбы страны, хозяин и работник одновременно.

Это человек, органически ощущающий свою связь с родным народом, с трудовыми людьми всего земного шара. Человек бескомпромиссный в борьбе с врагом, с враждебной идеологией, с пережитками старого, жадно цепляющимися за сегодняшнюю новь.

Это человек деловитый, твердо знающий, что без упорного труда, без глубоких знаний невозможно заниматься созидательной деятельностью ни в городе, ни в деревне, ни на крупных постах, ни, как говорят, на рядовой работе.

С каким волнением, радостью слушал съезд выступление двадцатипятилетней доярки, государственного деятеля Л. Сысоевой. «Чувство рабочей гордости,— говорила она,— это великое чувство! Два года назад я ездила с нашей молодежной делегацией в Америку, и был там такой случай. Чтобы показать, какая у них в США свобода, нам устроили встречу с американскими сенаторами. Много говорилось о демократии, расхваливался их американский строй, но тут-то и вышла осечка. Спрашивают, кто я такая. Я отвечаю: депутат Верховного Совета РСФСР, а по профессии — доярка.

Как сейчас помню, у них даже лица вытянулись. Оно и понятно. В их конгрессе доярок нет, демократия не позволяет.

Тогда господа решили меня проверить. В городе Сиракузы один из них, мистер Ли, попросил, чтобы я показала свои руки. «Ну что ж, мистер Ли,— сказала я,— пожалуйста, смотрите — обыкновенные рабочие руки».

Но этого оказалось мало. И когда мы были в гостях у американского фермера господина Лещера, меня снова просят: «А теперь покажите, как у вас в России коров доят». И я успешно провела вечернюю дойку, а господину Лещеру пришлось признать, что в Советском Союзе и члены парламента умеют коров доить.

Почему я рассказываю об этом эпизоде, товарищи? Ведь то, что произошло со мной в Америке, не случайно. Капиталистическая, буржуазная пропаганда хочет изобразить дело так, что в нашей стране простой человек имеет право только на черную работу, а управляют, мол, коммунисты. Они хотят разделить наш народ на правящий класс — партию и на простых исполнителей — массы. А вот в совхозе, где я работаю, каждый пятый рабочий — коммунист. Мы и есть тот самый правящий класс».

Читаешь стенограмму этой речи и вспоминаешь положение Отчетного доклада ЦК КПСС XXIII съезду: «Величайшим результатом многолетних усилий в области идеологической работы партии является воспитание нового советского человека».

Но здесь к чувству гордости, высокого удовлетворения примешивается досада. В самом деле, подумаем: нашел ли достойное воплощение в нашем сегодняшнем искусстве, в частности в кинематографе, этот новый советский человек, живущий в шестидесятые годы двадцатого столетия? Ведь какие поистине гигантские перспективы открыты перед деятелями нашего кино!

«Я часто думаю,— говорил на съезде первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанов, — что мы, советские кинематографисты, счастливые люди не потому, что мы хорошо благоустроены, что работать нам легко и просто. В нашем сложном и довольно громоздком хозяйстве еще много нерешенных вопросов. Счастливы мы потому, что в нашей стране кинофильмы за год просматривает более четырех миллиардов зрителей и количество посещений не падает, а растет. Более 19 посещений в год на каждого советского гражданина — это, можно сказать, мировой рекорд. Мы можем сказать: наши фильмы смотрит весь народ.

Нам дано в руки оружие огромной идеологической мощности. И мы пользуемся им в такой момент истории, когда битва двух идеологий достигла невиданной остроты, когда по существу решается вопрос о будущем человечества. Вот поэтому мы, художники самого массового из искусств, чувствуем себя счастливыми. Я бы не хотел быть неправильно понятым — счастливыми не значит довольными и успокоившимися. Отнюдь нет. Мы ясно сознаем, что далеко не все фильмы, которые мы выпускаем, отвечают сегодняшним требованиям. Напротив, еще слишком много серых, ремесленных, а иногда содержащих и принципиальные издержки фильмов появляется на наших экранах. Мы понимаем это сами, это горькое для нас обстоятельство подтверждает зритель, нам указывает на это партия».

Пожалуй, ни на одном из партийных съездов не говорилось с такой обстоятельностью и страстностью о литературе и искусстве, об их роли в воспитании народа в коммунистическом духе, об их вкладе в дело строительства коммунизма, как на XXIII съезде КПСС.

В ряду других причин здесь несомненно сказался рост уровня идеологической работы, рост требований к ней, глубокая забота партии о развитии нашей духовной культуры. Немаловажную роль сыграло и то, что советское искусство, в частности кинематограф, не охватывает многообразия нашей духовной жизни. А многие фильмы не дают никакого представления о нравственной красоте современника, о его вдохновенном труде, интеллектуальных горизонтах.

В чем высшее удовлетворение кинематографиста? В признании народа, когда твой фильм буквально не сходит с экрана, когда идут письма, в которых речь ведется не только о том, хорошо или плохо сыграли артисты, но и о насущных проблемах бытия. Когда герой, созданный на экране, входит в жизнь, как то было с Чапаевым, с Максимом, Полежаевым, Алешей Скворцовым, физиком Гусевым. Многие ли персонажи фильмов последних лет стали для зрителей товарищами, братьями-единомышленниками? Нет, фильмов-пустоцветов мы выпустили столько, что заслужили суровую критику по этому поводу. Бывает и так — и об этом с горечью говорили делегаты съезда,— что наш кинематограф, вместо того чтобы быть помощником партии в сложном деле воспитания молодежи в коммунистическом духе, вносит путаницу в умы и души зрителей. К критическим замечаниям, справедливым укорам, предложениям делегатов XXIII съезда следует прислушаться очень внимательно. И к тому, что, «к сожалению, в некоторых кинофильмах дается порой искаженное представление о нашей советской жизни, смакуются отдельные недостатки и трудности, культивируются скептицизм и аполитичность, нарочито противопоставляются руководители коллективам». И к тому предупреждению, что «на киноэкранах и театральной сцене время от времени появляются

произведения, в которых содержатся идейные просчеты, допускается однобокое, а то и неправильное отображение нашего прошлого и современности, обывательское брюзжание по поводу временных трудностей, примиренческое отношение к чуждым взглядам и настроениям». И к тревоге, что «создается впечатление, что отдельные кинофильмы делаются в угоду мещанским, обывательским вкусам, а не для удовлетворения высоких духовных запросов советских людей». И к претензии руководителей ВЛКСМ, что они, придавая все большее значение военно-патриотическому воспитанию подростков, пока не видят, «как это ни удивительно, такого же понимания и такой же конкретной заинтересованности со стороны некоторых творческих союзов или, скажем, Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, который не увеличивает, а скорее сокращает производство фильмов для детей и подростков». Товарищеская и требовательная критика должна заставить задуматься каждого кинематографиста. Каждый художник должен тщательно проверить свое оружие, понять, почему оно не стреляет или стреляет мимо цели. Ведь киноискусство было и остается огромной воспитательной силой. «И сегодня, как никогда, для каждого кинематографиста,— подчеркнул Л. Кулиджанов,— сознание собственной партийности, собственной принадлежности к армии борцов за коммунизм составляет предмет огромной гордости.

Я убежден, что именно это и есть вдохновляющее начало для советского художника, главный смысл и конечная цель сложного, подчас мучительного творческого труда. Сегодня — это не предмет для дискуссий, а нормальное, не подлежащее сомнениям и ревизиям состояние советского художника, разумное и закономерное условие, обеспечивающее советскому искусству то место в духовной жизни общества, которое оно по праву занимает».

Высокие и вдохновляющие требования предъявил XXIII съезд КПСС советскому кино. Он еще и еще раз напомнил о роли искусства в воспитании коммунистического мировоззрения. Нам надо по-новому исследовать существующую практику кинопроката, когда финансовый план учитывает лишь количество так называемых посадочных мест и только из этого и исходит. Возможна ли при такой предпосылке дальновидная политика проката? Не этим ли объясняется усиленный прокат на наших экранах пошловатых «коммерческих» фильмов, в которых некоторые работники проката видят средство выполнения плана? Появляются на экранах и вовсе чуждые нам по своему духу импортные фильмы, по поводу которых на съезде было справедливо замечено, что «в современных условиях острой идеологической борьбы, на наш взгляд, следовало бы более разборчиво, с партийных позиций относиться к культурному обмену с капиталистическими странами, завозу произведений литературы и кино в нашу страну... ведь киноискусство — сначала средство воспитания, пропагандист и агитатор, а потом уже — доход. Иногда перевод в рубли равнозначен убытку». Недопустимо плохо пропагандируются и прокатываются документальные и научно-популярные фильмы — а ведь это тоже прекрасные средства воспитания гражданственности и реализма мышления.

Деятельность кинокритиков, историков и теоретиков кино, киножурналистов имеет самое непосредственное отношение к идейно-творческому воспитанию художников, к эстетическому воспитанию зрителей.

В преддверии 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции и 100-летия со дня рождения В. И. Ленина надо расширить разработку проблем революционных традиций советского кино и плодотворного метода социалистического реализма. Долг наших теоретиков не только трезво и требовательно осветить опыт прошедших лет, но и дать бой враждебным буржуазным теориям, повести острый разговор о принципах социалистического киноискусства, обобщать сегодняшнюю практику кино и постоянно видеть перед собой новые и новые поколения кинематографистов — их надо приобщать к коренным заветам нашего революционного искусства, искусства жизнестроения.

Окрыленные решениями XXIII съезда КПСС, глубоко взволнованные замечаниями в адрес фильмов последних лет, исполненные решимости ответить делом на требования партии и народа, советские кинематографисты приступают к новым сценариям, фильмам, ролям, помня призыв, прозвучавший в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIII съезду: «Советский художник — активный боец за революционное переустройство мира. Пусть наши литература и искусство, совершенствуя формы и методы художественного творчества, и впредь правдиво во всей полноте и богатстве показывают многообразие нашей жизни, вдохновляют советский народ в его титаническом труде и борьбе за достижение высоких, благородных целей».

ГОВОРЯТ ДЕЛЕГАТЫ СЪЕЗДА

Лев КУЛИДЖАНОВ

Трудно сразу по горячим следам напряженных и насыщенных дней деятельности XXIII съезда Коммунистической партии охватить и осмыслить все, что было содержанием его работы. Подводились итоги сделанного, намечались перспективы дальнейшего движения и роста нашей страны, разрабатывалась широкая программа политической, экономической, культурной жизни Советского государства. Гигантская картина поистине исторических преобразований открылась нашему взору. В настоящую величину предстали масштабы той колоссальной работы, которой заняты сегодня народ и его партия, которая ведется во имя светлых идеалов общества, строящего коммунизм.

Слушая доклады, представленные съезду, выступления его делегатов, нельзя было не уловить главного — той цели, к какой направлена деятельность Коммунистической партии, обращены нынешние и завтрашние усилия народа. Эта цель — благо человека, его всестороннее развитие. Движение к ней сегодня лишено всякого прожектерства, авантюрных, нереальных замыслов. Потому в такой деловой, серьезной обстановке шло обсуждение насущных проблем и задач, планов на будущее. Потому с такой ясностью отложилось в сознании: прямым, четко и точно намеченным путем партия ведет народ к новым успехам, к претворению в жизнь великих ленинских идей.

В созидательной работе общества нам, художникам, отведена ответственная и почетная роль. Съезд наглядно, убедительно подтвердил это. Он еще раз показал, что партия с большим доверием относится к мастерам культуры и ждет от нас поистине высокого, вдохновляющего искусства, искусства, партийного по духу и сути своей, способного выразить во всей полноте и богатстве правду советской действительности.

Для такого доверия есть основания — это прежде всего произведения, главный пафос которых составляет естественное и закономерное слияние с жизнью и борьбой партии, народа. Это произведения, способствующие воспитанию высоких нравственных идеалов, воспитанию коммунистического человека. В то же время есть основания и для критики, прозвучавшей на съезде в адрес художников, в частности кинематографистов. Это серые, ремесленные фильмы, это картины, не отвечающие идейным и художественным запросам наших зрителей.

Я думаю, что внимательное и глубокое изучение материалов съезда, его решений, точное ощущение направления его работы помогут нам, кинематографистам, в борьбе за яркое, боевое киноискусство. Искусство, активное и в умной, целенаправленной критике недостатков, мешающих общему коммунистическому делу, и, главное, в утверждении качественно новых, знаменательных явлений, которыми так богата наша жизнь и которые не может не видеть пытливый, острый взгляд художника, озабоченного в первую очередь тем, чтобы внести больший и лучший творческий вклад в преобразующий труд всего нашего народа.

Близятся торжественные, праздничные даты — 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Они особенно обязывают нас к новым творческим открытиям. Я подчеркиваю: именно открытиям, ибо уже нельзя повторять найденное ранее, нельзя идти по затоптанным дорожкам, копировать старое, надо смело, новаторски развивать лучшие традиции советского кинематографа, мобилизуя на это свое дарование, свои гражданские, партийные чувства.

Нам нельзя уже сегодня мириться с теми произведениями, в которых время наше — бурное, напряженное, духовно насыщенное — и люди, по замыслу авторов, выражающие его, передающие умонастроения эпохи, выглядят бесцветно и скучно, ни в коей мере не раскрывают существенных, основных сторон жизни. Ясная, отточенная мысль, глубокий, емкий художественный образ — без этого фильм не сможет подняться до высоты серьезных идейных обобщений, не сможет стать предметом человеческих раздумий. Масштаб размышлений, уровень мировоззрения художника определяют сегодня успех или неудачу, а не постановочный размах кино-

ленты. Важно, чтобы фильмы помогали нашим современникам по-новому ощутить всю глубину происшедших перемен в отношениях и характерах людей, в судьбах человека и народа, чтобы своим образным содержанием кинопроизведения могли дать движение жизни в ее диалектической многосложности, революционном развитии, то есть обладали ясно выраженным чувством перспективы. Ведь в той панораме экономического и культурного строительства, что была развернута перед участниками съезда, как раз и захватывал этот широкий перспективный взгляд, эта уверенная устремленность в будущее.

Более четырех миллиардов зрителей смотрят в стране за год наши фильмы. Значит, искусство наше действительно массовое, поистине народное! И потому нас должно беспокоить не только содержание и качество кинокартин, но и то, как они доходят к народу, какую имеют рекламу, в каких условиях демонстрируются. Вопросам культурного обслуживания населения съезд уделил немалое место, поставив их рядом с серьезными проблемами экономики и идеологии. И мы должны приложить все силы к тому, чтобы уничтожить искусственные барьеры между художником и зрителями, чтобы наладить такую систему проката и показа кинофильмов, которая бы прежде всего исходила из интересов пропаганды искусства, а не носила бы излишне коммерческий характер, исключающий разумную и гибкую политику в важном деле культурного, идеологического и эстетического воспитания народа.

Сегодня, когда битва двух идеологий приобрела невиданную остроту, когда, в сущности, решается вопрос о будущем человечества, мы обязаны пользоваться своим могучим оружием — неотразимой силой художественного творчества — со всей ответственностью. Я убежден: XXIII съезд Коммунистической партии Советского Союза удвоит это чувство ответственности в художниках. Еще активнее, еще последовательнее мы будем сражаться против идейных и художественных компромиссов, за искусство целенаправленное, воспитывающее массы в духе коммунистических идеалов.

Сергей ЮТКЕВИЧ

Передо мной самый необычный из сувениров — небольшая розовая грампластинка, на которой записана мелодия «Интернационала», прозвучавшая из космических далей под сводами Дворца съездов.

Убежден, что никто из присутствовавших не забудет то волнение, то чувство гордости, с которым мы внимали звукам партийного гимна, передававшегося с борта искусственного спутника Луны.

Каждый новый день работы XXIII съезда КПСС все шире и шире раздвигал стены просторного Дворца: в докладах и выступлениях возникала вся страна, затем весь мир и, наконец — космос.

Жизнь вселенной — со всеми сложнейшими противоречиями современного мира, с огромными достижениями нашей Родины, с успехами стран социализма, с борьбой народов, отстаивающих свою независимость,— как бы проецировалась перед нами на широкоформатном экране. Мы как бы совершали путешествие во времени и пространстве, то возвращаясь в прошлое, то размышляя над сегодняшним днем, то мечтая о будущем, мечтая, но и планируя его. Нашими руководителями и гидами в этом интереснейшем и полезнейшем путешествии были люди, очень сведущие в своих делах, представители самых разных сфер политической и хозяйственной жизни страны.

И вот это прекрасное знание дела, чувство кровной заинтересованности в судьбах народа и государства определяли всю работу XXIII съезда партии. Его принципиальный, вдумчивый, углубленный характер был задан Отчетным докладом товарища Л. И. Брежнева, а затем продолжен в выступлениях делегатов.

С высокой трибуны часто звучали цифры. Но, как правило, за этими сухими цифрами вставали самоотверженный труд народа, романтика и героика наших будней, реальная, а не утопическая поэзия грядущего. Речь шла о процентах и планах, однако сквозь них проступали напряженная, устремленная

вперед жизнь нашего общества, усилия, заботы и мечты наших людей. И тогда думалось: все-таки еще недостаточно отражаем мы в своем искусстве современность, не раскрываем ее во всем многообразии и глубине. Слушая то или иное выступление, приходилось признавать справедливость упреков в том, что художники порой замыкаются в узком кругу тем, что не всегда удается нам верно анализировать и обобщать сложные явления действительности.

За последние годы мы немало говорили и спорили о подходе художника к освещению жизни. Сколько раз огорчались мы за наших товарищей по искусству, когда одни из них, выдавая желаемое за существующее, чрезмерно приукрашивали жизнь, лишая тем самым свои произведения правды, а другие устремившись на борьбу со всем тем, что мешает поступательному движению,— порой не замечали реальных успехов и достижений и тоже нарушали истину.

В этом смысле все направление работы съезда, вся его атмосфера явились для нас отличным предметным уроком. Анализируя пройденное, намечая перспективы завтрашнего дня, никто не стремился обойти существующие недостатки, замолчать нерешенные задачи. И в то же время в объективном, трезвом освещении неизменно возникала реальная картина грандиозного прогресса, величественных успехов первого в мире социалистического государства.

В докладе Председателя Совета Министров СССР товарища А. Н. Косыгина был поднят чрезвычайно важный вопрос о преодолении различий между физическим и умственным трудом, а также различий между городом и деревней.

О том, насколько мы близки к решению этой задачи, свидетельствовали интереснейшие выступления на съезде.

С каким вниманием слушали собравшиеся речь работницы совхоза «Звенигородский» доярки Л. Сысоевой, живо и остроумно рассказавшей о своих встречах во время поездки в США с сенаторами американского конгресса.

Трудно было поверить американским конгрессменам, что эта интеллигентная, привлекательная молодая женщина, член советского парламента,— крестьянка. Чтобы доказать это, ей пришлось на одной из ферм держать экзамен на доярку.

Запомнилось мне и очень деловое выступление слесаря-инструментальщика ленинградского объединения «Электросила» Н. Русакова. Пролетарий новой, современной формации, технически образованный, культурный человек, с искренним глубоким чувством говорил он о рабочей чести. Большое впечатление оставила речь рабочего-сталевара В. Холявко из Макеевки.

Вот они, люди нового общества, герои нашего времени, которых не надо выдумывать и приукрашивать! Они-то и должны стать прообразами наших героев.

Съезд приветствовали гости зарубежных стран. Среди них были и коммунисты, вынужденные работать в подполье, люди, приезд которых в Москву был связан с немалым риском. Они рассказывали о своей трудной борьбе, о товарищах, отдавших жизни за светлые коммунистические идеалы, они подчеркивали, как велика и необходима авангардная роль нашей партии, сплачивающей все прогрессивные силы.

В их словах звучала непоколебимая вера в то, что Коммунистическая партия Советского Союза всегда окажет сердечную поддержку в героической борьбе за свободу и национальную независимость. Как безгранично расширилась та «Гренадская волость», о свободе которой мечтал украинский хлопчик знаменитого и любимого всеми светловского стихотворения!

Единство трудящихся, единство коммунистов всей земли, взаимная связь и ответственность за судьбы мира — этой мыслью была пронизана работа съезда. И с особой силой вспыхивала она, когда речь заходила о борьбе героического народа Вьетнама против американского империализма.

Здесь я снова невольно возвращался к раздумьям о задачах советских художников — как же велико, необъятно поле нашей деятельности и, увы, сколько на нем еще неосвоенных «белых пятен»!

Конечно, было радостно ощущать, с каким вниманием и точной, доброжелательной реакцией смотрели делегаты наши картины — «Сердце матери», «Наташа Ростова» (2-я серия фильма «Война и мир»), «Ленин в Польше», «Никто не хотел умирать». Это был рапорт нашего искусства съезду. И с тем большей ясностью возникало чувство нашего неоплатного долга перед народом, перед партией.

Активность фильма

В дни XXIII съезда КПСС мы пригласили в редакцию группу делегатов съезда и показали им несколько новых документальных и научно-популярных фильмов.

Это фильмы «Корабли не умирают» Украинской студии кинохроники, в котором показан труд наших моряков; «Репортаж не окончен» студии «Киргизфильм» — об одном из заводов, ритм жизни которого лихорадит из-за нечеткого планирования и плохой работы заводов-поставщиков; «Бумеранг» — фильм, сделанный на той же студии и посвященный охране даров родной природы; это фильм о молодежи, о ее жизни — «Начало разговора»,— поставленный на Центральной студии документальных фильмов, и фильм студии «Моснаучфильм» «Копыта, колеса и восемь веков» — о городском транспорте, правилах уличного движения и об отношении к пешеходам. Начиная беседу с делегатами после просмотра, главный редактор журнала Л. Погожева сказала:

— Нас очень интересует ваше мнение, товарищи делегаты, о просмотренных фильмах, и вот почему. Редколлегию и редакцию журнала тревожило и тревожит то обстоятельство, что кинодокументалистика не занимает сейчас достойного ее места в нашей общественной жизни. Она была у нас в последнее время, пожалуй, слишком «спокойной». Она чаще всего шла за событиями, лишь фиксируя уже свершившиеся факты, все то, что уже получило оценку народа, партии. У искусства, которое Ленин назвал образной публицистикой, не было, так сказать, взгляда вперед. А какая же может быть без этого публицистика?

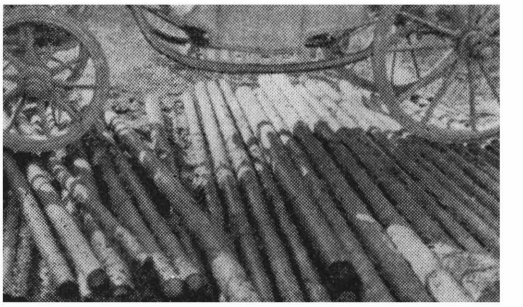
Недавно началось некоторое оживление в документальном и научно-популярном кино, стало ощущаться дыхание свежего ветра, пришли на студии молодые творческие работники... Есть перемены к лучшему, есть немало интересных фильмов. Вот мы и хотим услышать от вас, зрителей, насколько удались авторам новые фильмы.

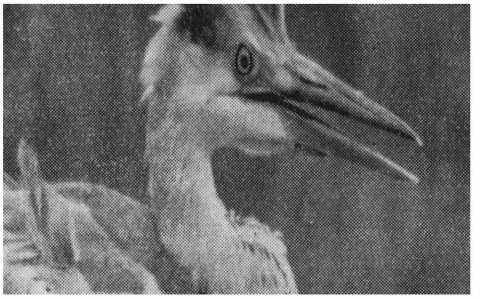
Разговор получился острый, интересный. Во всех выступлениях, иногда весьма критических по существу проблем, затронутых в фильмах, и по принципам их разрешения, прозвучала одна главная мысль. Ее очень четко и точно выразил генеральный авиаконструктор О. Антонов:

— Пусть иные документальные фильмы будут кое для кого не слишком приятны, пусть, смотря их, эти люди призадумаются и поймут, что им следует кое-что исправить, изменить в стиле своей работы, в своем поведении. Надо делать кинопублицистику острой, не боясь обидеть кого-нибудь.

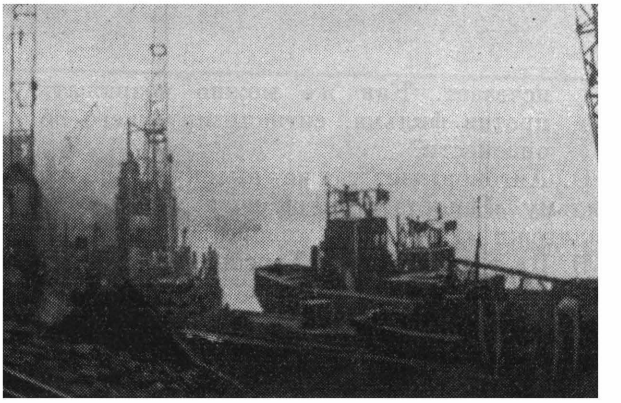
— Мне очень радостно отметить, — продолжал тов. Антонов,— что просмотренные нами фильмы «Корабли не умирают», «Бумеранг», «Начало разговора», «Репортаж не окончен» свободны от дидактичности, что они оставляют зрителю простор для размышлений, для выводов. Ведь часто наше документальное кино приучало нас к чересчур строгой «законченности», авторы фильмов как бы боялись поставить проблему, не дав на нее исчерпывающего ответа, так сказать — позволить зрителю самому додумывать и решать поставленные в фильме вопросы. Они стремились дать все в готовом, разжеванном виде, разложенным по полочкам: пусть, мол, кушают то, что им приготовлено. Сейчас положение, видимо, стало меняться.

«Копыта, колеса и восемь веков»





«Бумеранг»



Возьмем, к примеру, фильм студии «Киргизфильм» «Бумеранг». Он посвящен охране природы. Он очень острый, этот небольшой бессловесный фильм, он отражает глубокую тревогу советских людей за сохранение естественных богатств Родины. Фильм несколько фрагментарен, но ведь он лишь ставит вопрос, обращает наше внимание на то, с чем мы должны покончить.

Г. Кондратенко, ректор Донецкого мединститута, говорит, что ему очень понравился фильм «Корабли не умирают» — он трогательный, искренний, живой, отлично снят, превосходны его краски. Но в заключительной части авторы слишком подчеркивают, по его мнению, то, что море сурово, коварно. «Я понимаю,— говорит он,— что труд моряка тяжелый и опасный, но фильм следовало закончить, по-моему, более оптимистически».

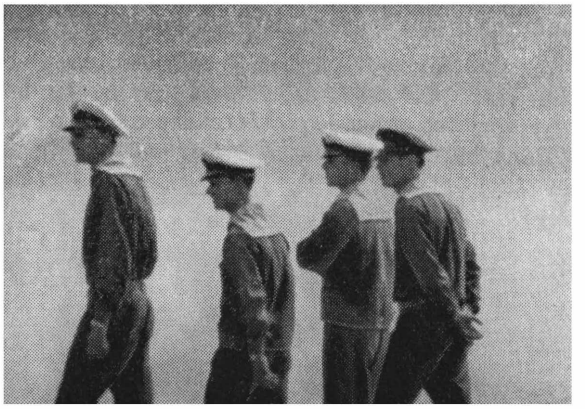
Авторы фильма «Репортаж не окончен», по мнению тов. Кондратенко, не ответили на вопрос: кто же виноват в срыве работы цеха, в ком, вернее в чем, корень зла. Не всегда же повинен в этом директор завода, хотя из фильма напрашивается именно такой вывод. Дело в системе планирования, которая после сентябрьского Пленума ЦК КПСС решительно улучшается.

Что же касается фильма «Бумеранг», то тов. Кондратенко считает, что, хотя идея этого фильма в основе безусловно правильна, он все же решен неверно. Лейтмотив его звучит так — там, где появляется человек, природа терпит бедствие. Тов. Кондратенко полагает, что не следовало авторам выступать столь категорично, нужно было бы, с его точки зрения, показать одновременно и то положительное, что делается в нашей стране для охраны природы. Не получилось ли у авторов так, что труд строителей губит природу? «Символ этого мы видим в финальных кадрах — птицы улетают, голова аиста посажена на ручку какого-то орудия труда». Тов. Кондратенко упрекает авторов фильма в том, что они не дали конструктивных предложений, не показали, как надо беречь дары природы.

О. Антонов возражает:

— Нет, не согласен я с этим никак. Задача, поставленная перед собой авторами фильма, была в другом, как я это понял. Они показали нам примеры прямо-таки варварского отношения к природе. Из фильма, однако, вовсе нельзя сделать обобщающего вывода, что так и только так относятся у нас к природе, что технический прогресс всегда и всюду вступает в противоречие с природой и оказывает на нее губительное воздействие. Факты, показанные нам, достоверны, они имеют место, и это должно заставить нас всех призадуматься. Нам нужна не валерьянка для успокоения, а решительные, быстрые, энергичные меры. Мы знаем, что во многих районах страны гибнут леса, что рыба в некоторых водоемах

«Корабли не умирают»



исчезает. Как же можно возражать против фильма, сигнализирующего об опасности?

О. Антонов дает также высокую оценку фильму «Репортаж не окончен», фильму о молодежи «Начало разговора».

Н. Галев, директор Херсонского электромашиностроительного завода, поддержал высказывание тов. Кондратенко по поводу фильма «Репортаж не окончен». Он сделан жизненно. Очень точно, воочию видит зритель, сколь губительны в работе отсутствие хорошо налаженного производственного ритма, штурмовщина. Очень живо показаны образы рабочих. Но плохо, что за все беды, которые явились результатом плохого планирования, несет в фильме ответственность только директор. Надо было хоть одним штрихом показать, что директор бессилен, если смежные предприятия его подводят.

Все принимавшие участие в беседе подчеркнули, что частные недочеты фильмов не могут заслонить того главного, что их отличает, — активного вторжения в ход жизни.

Ведь то, что показанные фильмы вызвали такой оживленный разговор, в сущности, и означает, что они имеют действенную силу. Иногда считается, что фильм должен разрешить все аспекты проблемы, которую он поставил. Но это неверно. Часто достаточно маленького намека, реплики, чтобы перед зрителем встала огромная проблема и побудила его искать решения.

Следует отметить: активность фильма — это не всегда, не обязательно критика. Увлеченный, правдивый, горячий рассказ о том положительном, что нас окружает, обладает мощной активной силой. Доказательством этому служит оживленный разговор, который возник вокруг картины «Корабли не умирают». Этот фильм раскрывает романтику и сложность, увлекательность и опасность труда моряков. В нем нет той критической и порой даже сатирической, саркастической окраски, которая присуща, скажем, фильму «Копыта, колеса и восемь веков». Мы знакомимся в нем со многими людьми Черноморского флота, узнаем об их героических подвигах во время Великой Отечественной войны, о замечательных сегодняшних буднях. Мы становимся свидетелями радостных встреч в порту после далекого плавания и видим великое горе тех, кто никогда не встретит своих родных, погибших на «Умани» в далеком Кадисском заливе... Фильм иногда элегичен, часто вас охватывает некоторая грусть, порой вам становится страшновато... Но это фильм о прекрасном, и он также активен, как и те, другие, в нем чрезвычайно деятельна авторская позиция, и от этого он становится страстным публицистическим кинодокументом.

А. Данченко, начальник Черноморского пароходства, очень высоко оценил эту картину, сказав, что благодаря ее художественным достоинствам — великолепной работе оператора, превосходному авторскому тексту — она имеет громадное воспитательное значение. Раскрывая красоту морских будней, фильм звучит, как гимн труду вообще, и в этом его активность.

К сожалению, редакция не могла показать участникам беседы ни одного сколько-нибудь острого, активного документального телефильма. И это стало предметом особого разговора. В первую очередь о том, что телевидение — мощный пропагандистский канал — используется недостаточно.

Телерепортаж, теледокументалистика пока лишь пассивно следуют за событиями.

Участники беседы решительно высказались за более тесный союз двух «ближайших родственников» — документального и научно-популярного кино, с одной стороны, и телевидения — с другой. Это тем более необходимо, говорили гости редакции, что система проката документальных и научно-популярных фильмов весьма и весьма далека от совершенства. Некоторые участники выразили сомнение в том, увидели бы они те фильмы, которые доставили им сегодня столько удовольствия, если бы они полагались только на прокат.

Но это тема особого, отдельного разговора.

Мы расстались, поблагодарив наших гостей за беседу. Гости же повторили нам свое пожелание видеть на экранах кинематографа и телевидения как можно больше произведений боевой, высокохудожественной, активной кино- и телепублицистики.

Л. ПАРФЕНОВ

Сергей Герасимов

Свыше сорока лет имя Сергея Аполлинариевича Герасимова неразрывно связано с историей советского киноискусства. Его творчеству, получившему признание миллионов советских и зарубежных зрителей, присущи высокая гражданственность, живой интерес к важнейшим вопросам своего времени, острота взгляда на мир, художническая страстность. Талант Герасимова — режиссера, сценариста, актера — многогранен. Ему доступны глубокий психологизм и тонкая лирика, яркая патетика и подлинная трагедийность. Большой путь пройден Герасимовым в искусстве, и, как у каждого настоящего художника, этот путь не был гладким и простым. Неустанные поиски, мучительные раздумья, непрерывный труд сопутствуют Сергею Аполлинариевичу всю его жизнь. И сегодня он, один из крупнейших деятелей советского и мирового киноискусства, по-прежнему с молодой энергией ищет новые дороги в кинематографе, новые возможности для более углубленного и всестороннего отражения на экране дел, мыслей и чувств своих замечательных современников.

В 1923 году семнадцатилетний Сергей Герасимов поступил в Ленинградское художественное училище. Очень скоро он убедился, что живопись не его призвание, и перешел в Экспериментальный театр под руководством В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Но и там пробыл недолго. Случай привел его в молодежную мастерскую ФЭКС. Это загадочное слово расшифровывалось как «Фабрика эксцентрического актера» и означало группу талантливой, ищущей молодежи, поставившей целью создание нового, революционного искусства. Руководили «фабрикой» совсем еще молодые Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Подобных школ, студий, «фабрик» в те годы возникало множество, и пути их, так же как путь ФЭКСа, были сложны и противоречивы. Мастерская ФЭКС начала свою деятельность в сфере театра, но вскоре интересами ее коллектива безраздельно завладели широчайшие возможности не освоенного тогда еще совсем и неудержимо влекущего к себе искусства кино.

Сергей Герасимов использовал, творчески преломил в своей самостоятельной режиссерской и актерской практике многое из того, что дала ему школа ФЭКС со всеми ее внутренними противоречиями, но от многого он и отказался, со многим вступил в полемику своими дальнейшими художественными поисками и взглядами. В мастерской ФЭКС Герасимов был актером, лишь в картине «Одна» он попробовал свои силы в качестве ассистента режиссера. Однако возможности режиссуры в кино оказались для него столь творчески заманчивыми, что впоследствии он целиком посвятил себя режиссерской работе, лишь изредка снимаясь как актер. Тем не менее актер для него всегда остается главным выразителем авторского и режиссерского замысла в кино, и он получил известность одного из наиболее ярко выраженных и последовательных «актерских» режиссеров в кинематографе.

Первые режиссерские работы Герасимова, относящиеся к началу 30-х годов, оказались неудачными. И «Двадцать два несчастья», и «Лес», и «Сердце Соломона», и «Люблю ли тебя?» хотя и затрагивали острые вопросы современности, были отмечены печатью откровенного ученичества. Молодой художник искал себя, искал свою тему, свой язык. В первых четырех картинах эти поиски не увенчались успехом.

Время настоятельно требовало от деятелей искусства углубленного проникновения

в суть происходивших процессов и явлений, осмысления того нового, что несла с собой каждодневно изменяющаяся жизнь. И это получалось чаще всего тогда, когда художник делал главным объектом своего творчества характер и поступки советского человека. Изображение нового человека: формирования его сознания, его участия в революционном преобразовании мира — стало ведущим началом в советской литературе и искусстве. На этом пути были одержаны многие крупные победы, принесшие художникам социалистического реализма всенародное признание. Впервые в искусстве так глубоко и значительно был показан человек в процессе трудовой деятельности, и впервые настоящим героем стал человек труда.

Творческие поиски Герасимова были очень созвучны времени и задачам того этапа, в который вступало наше киноискусство. Активный интерес к современной жизни, постоянная приверженность великим реалистическим традициям классической литературы, выражавшимся прежде всего в стремлении познать духовный мир человека, заставляли художника пристально вглядываться в окружающих его людей, видеть в них героев своих будущих фильмов.

С тех пор и до наших дней Герасимов — режиссер и сценарист — остается тонким исследователем человеческих характеров. Чему бы ни посвящался его фильм — освоению Арктики или строительству города юности на Амуре, культурным преобразованиям в советской деревне или молодежному подполью в Краснодоне в дни Великой Отечественной войны, революционной борьбе на Дону или обличению великосветского «маскарада» России прошлого века,— в центре — всегда человек, его поступки, его сложный духовный мир, его отношение к окружающей действительности и самому себе.

И никогда на всем протяжении своего творческого пути Герасимов, последовательный сторонник метода социалистического реализма, не забывает главную цель искусства, которое, по его словам, «только тогда до конца выполняет свое предназначение, когда оно открывает перед человеком его духовные вершины, дает ему силу подняться на эти вершины и оттуда увидеть весь окружающий мир с новой ясностью и широтою зрения».

Изображая жизнь и труд советских людей, Герасимов раскрывает высокий смысл их привычных дел, повседневных стремлений и забот. Хорошо зная быт народа, он непримирим к приземленному, натуралистическому воспроизведению будничных сторон жизни, к нарочитой сниженности в обрисовке героев. Когда же герои фильмов Герасимова совершают подвиги, то делают это без ложного пафоса, действуя по велению сердца. Человек в лучших картинах Герасимова неотделим от среды, в которой он живет. Художника интересуют «глубинные причины поступков героя, общественные связи, определяющие исторически-конкретные особенности его бытия».

Открытие Герасимова как режиссера произошло в фильме «Семеро смелых» (1936), когда он обратился к жизненному материалу, который с редкой полнотой выражал дух времени, вызывал в те годы особое волнение и всеобщий интерес.

Непосредственным толчком к рождению фильма «Семеро смелых» послужил опубликованный в 1932 году в «Комсомольской правде» призыв организовать молодежную полярную зимовку. Используя материалы ряда полярных станций, Герасимов и писатель Юрий Герман написали сценарий. Съемки фильма проходили в Заполярье — на Кольском полуострове, на Рыбачьем, на Кильдине — в местах, близких изображаемым в картине. Почти документальная основа придала фильму подлинность, удивительную достоверность. Людей, показанных в нем, Герасимов и Герман хорошо знали лично: это были их современники, являвшиеся одновременно и обыкновенными и необыкновенными людьми. Они совершали героические дела, казалось бы, не замечая этого. Героизм стал для них почти чертой характера.

Тему нового, советского человека, человека труда, Герасимов развивает и углубляет в картине «Комсомольск» (1938). Этот фильм имеет много общего с предыдущим: в нем такие же герои — молодые энтузиасты, первооткрыватели, та же атмосфера творческого созидания, одухотворенности, жизнеутверждения. Но в «Комсомольске» режиссер (он же один из авторов сценария) делает шаг дальше. Он усложняет характеры персонажей, более многосторонне раскрывает их взаимоотношения, шире развертывает масштабы изображаемого. На смену семерым героям приходит большой коллектив строителей города юности на Амуре с разнообразными человеческими судьбами и характерами.

В этом фильме режиссер далек от умиленного и идиллического восприятия жизни и своих героев. Сложны судьбы людей, не все из них нашли для себя верную дорогу, не все оказались нравственно подготовленными к тем суровым испытаниям, которые ожидали их на строительстве города в безлюдной тайге.

Прямое, зримое столкновение людей разной жизненной философии нашло эмоциональное выражение в сцене отъезда дезертиров из Комсомольска. Луч света, пробивающий сырую тьму ночи, крупно выхватывает отдельные лица: гневное — Андрея Сазонова, возмущенные — других комсомольцев, растерянное, а потом полное решимости — Володи Соловьева. А по другую сторону в клубах пара на борту отплывающего парохода кривляется, пытаясь за напускной удалью скрыть свой позор, жалкая группка трусов и маловеров.

Для сегодняшнего зрителя значение фильма перерастает показ строительства одного конкретного города. Непреходящая ценность картины заключена в том, что за героями «Комсомольска» встает молодежь 30-х годов, фильм запечатлел ее лучшие черты и сохранил неповторимую атмосферу того времени.

Отказавшись от внешней широты изображения, свойственной «Комсомольску», Герасимов в своей следующей картине — «Учитель» (1939) — идет в глубь материала. Количество действующих лиц здесь, как и в «Семеро смелых», невелико. Фильм кажется камерной лирической повестью. Но это только на первый взгляд. Степень типизации, обобщения, достигнутая в «Учителе», позволяет говорить о серьезном раскрытии художником характерных примет социалистического уклада жизни, о создании в фильме образа новой, советской деревни.

Герасимов пристально рассматривает несколько человеческих характеров. Такой психологической глубины, такого богатого и сложного духовного мира героев в его фильмах до этого еще не было. Процесс рождения личности, нового человека становится центральной темой фильма «Учитель». В «Семеро смелых» характеры героев воспринимались как данность, эволюции их не было, она лишь пунктирно намечалась в образе Саши Рыбникова. Эта тема появляется в «Комсомольске», но там она еще не стала главной и не получила такого убедительного и своеобразного решения. Однако творческая методология художника остается в «Учителе» прежней — вновь подлинная красота и поэзия высекаются им из прозы повседневной, будничной трудовой жизни

Замысел «Учителя» Герасимов вынашивал долго, вложив в него многое из того сокровенного, что он как художник давно хотел сказать людям. Если возможно такое определение, «Учитель» — наиболее личная из всех картин Герасимова. Он не скрывает своей искренней симпатии к ее героям, любовно воспроизводит каждую деталь их быта. Впоследствии Сергей Аполлинариевич признавался, что использовал в «Учителе» дорогие воспоминания своего детства. И это авторское чувство, как всегда бывает в больших произведениях искусства, передается зрителям. Ведь еще П. И. Чайковский считал важнейшей чертой таланта — «способность передавать свои чувства другим».

Тема большой жизни сливается воедино в фильме с темой родины, которая звучит широко, весомо и в то же время удивительно задушевно, поэтично.

Героев «Учителя» отличают цельность, гармоничность. Вместе с тем это натуры сложные — к своей духовной зрелости они идут нелегким путем поисков и ошибок. Как и в «Семеро смелых», в «Комсомольске», так и в «Учителе» особая привлекательность героев заключена в их простоте, естественности, кажущейся обыкновенности. Здесь источник их необычайной понятности, обаяния, близости зрителям. Современники узнавали в них современников, узнавали себя.

«...Надо знать и людям передать» — такова жизненная сверхзадача учителя Степана Лаутина, каким его показывают Герасимов и актер Борис Чирков, так понимает он свой гражданский долг. За внешней сдержанностью Степана угадывается одержимость большой и светлой целью. Характер дан в развитии. Приехав в село учить людей, Лаутин жадно впитывает в себя все то новое и незнакомое, что открывает перед ним стремительно изменяющаяся жизнь. Он учит людей и сам учится у них.

С образом Степана Лаутина связана в фильме тема человеческого призвания, проблема места человека в обществе. В этом суть конфликта отца и сына Лаутиных. Степан принадлежит к той счастливой категории людей, которые сумели найти для себя то единственное дело, которое позволяет им проявить все свои силы и способности.

Пленительный образ Груни создан Тамарой Макаровой. В нем покоряет обаяние женственности и чистоты в сочетании с внутренней силой, страстностью. Это глубокая, цельная, решительная натура. Много родственного, близкого между Наташей Соловьевой из «Комсомольска» и Груней. Обе они — родные сестры Паши Ангелиной, Марины Расковой, Дуси Виноградовой. Герасимов поднимает тему духовного раскрепощения женщины, тему рождения нового, советского человека.

Задачи, которые ставил перед собой Герасимов, создавая фильмы «Семеро смелых», «Комсомольск» и особенно «Учитель», могли быть осуществлены только при одном главном условии. Только с помощью высокого мастерства актеров режиссер мог добиться нужной ему глубины в раскрытии характеров героев, в передаче типичных примет молодежи 30-х годов с ее упорством, мечтами, светлыми стремлениями, ощущением широко открытых жизненных дорог. Так мы подходим к важнейшей стороне режиссуры Герасимова — месту актеров в его произведениях, его взглядам на актерское искусство. Проблема «Герасимов и актеры» заслуживает капитального исследования. Здесь мы коснемся ее лишь в самых общих чертах.

Сложившееся у Герасимова убеждение в ведущей роли актерского творчества в кинематографе неразрывно связано с его собственным опытом, эволюцией его актерской практики, которая началась в мастерской ФЭКС. Вот как описывал Сергей Аполлинариевич свою работу над ролью «Человека-вопроса» в фильме «Чертово колесо»: «Человек-вопрос» — фокусник, престидижитатор; отсюда ловкий, по возможности совершенный жест, чрезмерная эксцентрическая мимика. «Человек-вопрос» — авантюрист, бандит, король хазы; отсюда жестокость взгляда, аффектированное хладнокровие начальника. И, наконец, «человек-вопрос» — злодей; отсюда синкопический ритм с традиционными затяжками и взрывами, отсюда гротескная походка с прямыми вздернутыми плечами и зловещая преступная игра рук».

Совершенно очевидно, что метод, которым создавался этот образ, был еще очень далек от тех принципов реалистического актерского искусства, которые будет утверждать Герасимов впоследствии в своих картинах. Роли Медокса и журналиста в фильмах Козинцева и Трауберга «СВД» (1927) и «Новый Вавилон» (1929) стали для Герасимова шагом вперед в актерском творчестве. Несмотря на то что манера актерской игры в них еще в известной степени оставалась условной, сам историко-революционный материал фильмов требовал от исполнителей большей внутренней наполненности и более углубленной работы над ролью. Роль деревенского бюрократа, председателя сельсовета в фильме «Одна», впервые открыла перед Герасимовым-актером возможности проникновения в психологию живого человека и воплощения его черт скупыми, реалистическими средствами.

В 1931 году Герасимов принимает приглашение Г. М. Козинцева вести вместе с ним преподавательскую работу на киноотделении Института сценического искусства в Ленинграде. С этого времени начинается плодотворная педагогическая деятельность Сергея Аполлинариевича, по сей день продолжающаяся в стенах ВГИКа. Десятки его учеников пополнили ряды актеров и режиссеров советского кино, многие из них завоевали заслуженную популярность и любовь зрителей.

Уже в первые годы преподавания, положив в основу классические традиции русской реалистической актерской школы и в первую очередь систему Станиславского, Герасимов разрабатывает свой курс и свою методику воспитания и обучения кинематографического актера. «Мы стремимся воспитать актера — автора образа,— утверждает Герасимов,— то есть такого актера, который способен не только воспроизвести литературный и режиссерский замысел, но пойти дальше, обогатить его собственным жизненным и творческим опытом, внести в него ту присущую ему силу дарования, которая придаст его жизни в образе особую, неповторимую глубину».

Главный смысл актерского искусства Герасимов видит в выявлении «сути человека до конца», в исследовании и ярком воплощении внутреннего мира героев. По его убеждению, от умения всесторонне анализировать характер персонажа и цепь обстоятельств, в которых он находится, зависят художественная тонкость, неповторимость актерского исполнения. Герасимов требует от актеров возможно более глубокого проникновения в предлагаемые обстоятельства и как результат — предельно точного перевоплощения в образ. Лишь полное постижение

актером характера своего героя позволяет понять логику его поведения, рождает естественное и органичное действие, которое, в свою очередь, яснее раскрывает и обогащает характер. Только при этих условиях актер заставит зрителя уверовать в абсолютную правду своей игры.

Герасимов различает два рода актеров: одни могут воспроизводить непосредственно жизненный процесс, подробно и углубленно анализировать все причины, порождающие различное состояние героя, как бы непрерывно существовать в образе; другие воспроизводят лишь результаты, то есть ограничиваются демонстрацией внешних признаков. Сам Сергей Аполлинариевич отдает безусловное предпочтение актерам первого рода. Таких актеров он воспитывает в своей мастерской, таких актеров снимает в своих фильмах.

В процессе работы над картиной «Семеро смелых» Герасимову удалось впервые на практике воплотить основные принципы своей актерской школы: поставить во главу угла пристальное внимание к духовному миру человека, добиться достоверного и органичного внешнего выражения существа образа. В фильме был занят прекрасный актерский коллектив, основное ядро которого составляли ученики Герасимова, окончившие Ленинградский институт сценического искусства. Среди молодых актеров были и те, кто уже завоевал к этому времени популярность у зрителей, и те, кто еще только начинал творческую жизнь на экране. Но трудно было бы отдать предпочтение кому-либо из них. Николай Боголюбов, Тамара Макарова, Иван Новосельцев, Петр Алейников, Олег Жаков, Иван Кузнецов, Андрей Апсолон — все они создали яркие, живые характеры.

Огромную симпатию к героям рождали и большое человеческое обаяние исполнителей в сочетании с тонким актерским мастерством и их достойный изображаемым героям задор молодости. И хотя в этом фильме еще не было сложных, многоплановых характеров, режиссер и актеры достигли немалого — сумели подчинить все внешнее действие героев раскрытию их внутреннего облика. Они добились редкого ансамблевого единства.

Более трудные задачи встали перед исполнителями главных ролей в фильмах «Комсомольск» и особенно «Учитель», где требовалось, как уже говорилось выше, не только яркое раскрытие сформировавшихся и поэтому во многом статичных характеров, но и изображение их эволюции, развития. Характеры героев приобрели здесь многоплановость, внутреннюю сложность.

Герои фильмов Герасимова всегда исторически конкретны, исторически достоверны. Делая картину о современниках, он добивается от актеров абсолютной правды в манере говорить, двигаться, одеваться. Причем идет здесь прежде всего от особенностей данного времени, а не только от характерных примет определенной местности, среды. Поэтому все это получает значение гораздо большее, чем просто бытописательство. Внешний облик персонажей в гармоническом сочетании с их духовным миром, внутренним складом мыслей и чувств рождает неповторимый эмоциональный образ времени.

Созданию образа времени в произведениях Герасимова помогает и его умение воспроизвести атмосферу, точно и подробно передать обстановку, в которой действуют герои. Человек у него находится в привычном окружении, максимально приближенном к реальной действительности. Герасимов очень хорошо чувствует природу кинематографа и поэтому необычайно дорожит подлинностью фактуры, натуральностью среды.

На фильмы Герасимова 30-х годов вполне можно распространить его же слова, сказанные много позже о советском киноискусстве того периода в целом: «Мы часто, вспоминая фильмы 30-х годов, спрашиваем при этом: что составляет их неувядаемую свежесть и силу? Ответ простой: прежде всего их глубокая идейность. Разумеется, мы многое приобрели с тех пор, но тогда кинематографисты моего поколения опережали жизнь с энергией молодости, раскрывая для себя самые глубинные секреты новой общественной мощи».

Говоря «опережали жизнь», Герасимов имел в виду, конечно, не авангардистскую роль кино по отношению к жизни, а стремление передовых мастеров советского кино 30-х годов отображать те стороны действительности, которые тогда еще не всем и не всегда были заметны, угадывать смысл эпохи, быть ее первооткрывателями в искусстве.

В последние довоенные месяцы Герасимов начинает работу над экранизацией драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Это неожиданное на первый взгляд обращение художника к классике имело глубокие причины. Приход к «Маскараду» не был случайным

для него, не был лишь данью уважения к памяти великого поэта, столетие со дня гибели которого советская общественность собиралась отмечать в 1941 году.

Творческие поиски Герасимова неразрывно связаны с темой взаимоотношения человека и общества, взятой широко, в ее социальном и философском значении. Впервые он встретился с ней, снимаясь в ранних фильмах Козинцева и Трауберга, которые трактовали ее своеобразно, во многом спорно, но ярко и интересно. В фильмах самого Герасимова эта тема стала одной из основных, определяющих их значимость и глубину мысли. Всем поэтическим строем своих молодежных картин он утверждал единство интересов человека и общества в условиях социалистического мира. Великая драма Лермонтова, привлекшая Герасимова и близким его творчеству романтическим началом, раскрывала трагический разлад между личностью и обществом в обстановке николаевской России прошлого века.

Герасимова всегда интересовали крупные, незаурядные человеческие характеры. Его герои — всегда личности. И в этом плане «Маскарад» лежал на пути его творчества. Не случайно Герасимов находился у истоков современного прочтения, современной трактовки лермонтовской драмы, и в первую очередь образа Арбенина. Не идеализируя его, не смягчая трагических противоречий его характера, Герасимов и исполнитель роли Арбенина Н. Д. Мордвинов не скрывают и своего сочувствия герою.

Арбенин в фильме гибнет в неравной схватке с обществом, бросив ему вызов, выразившийся не только в откровенном презрении к окружающим его людям, но прежде всего в попытке противопоставить привычному лицемерию, лжи, подлости светской черни высокое и чистое чувство, веру в красоту человека. Так возник эпиграф фильма: «Восстал он против мнений света, один, как прежде, и убит...»

Несмотря на общность некоторых сторон творчества Герасимова в его предшествующих картинах и «Маскараде», этот фильм открывал новые грани его таланта, значительно обогащал диапазон его художественных исканий.

В фильмах Герасимова о советской молодежи поэтическое начало рождалось как результат тончайших наблюдений над человеческой психологией и любовного отношения к подробностям и деталям обстановки, быта, нередко за внешней скромностью вырисовывалась высокая красота. «Маскарад» решен в другом поэтическом ключе. Стилевые особенности фильма определяют неприкрытая сила чувств, порывы страстей, напряженная духовная борьба. В нем все обнажено, обострено. «Маскарад» — фильм блестящий, романтически красивый. И особенно блестящ, по-человечески красив в фильме Арбенин.

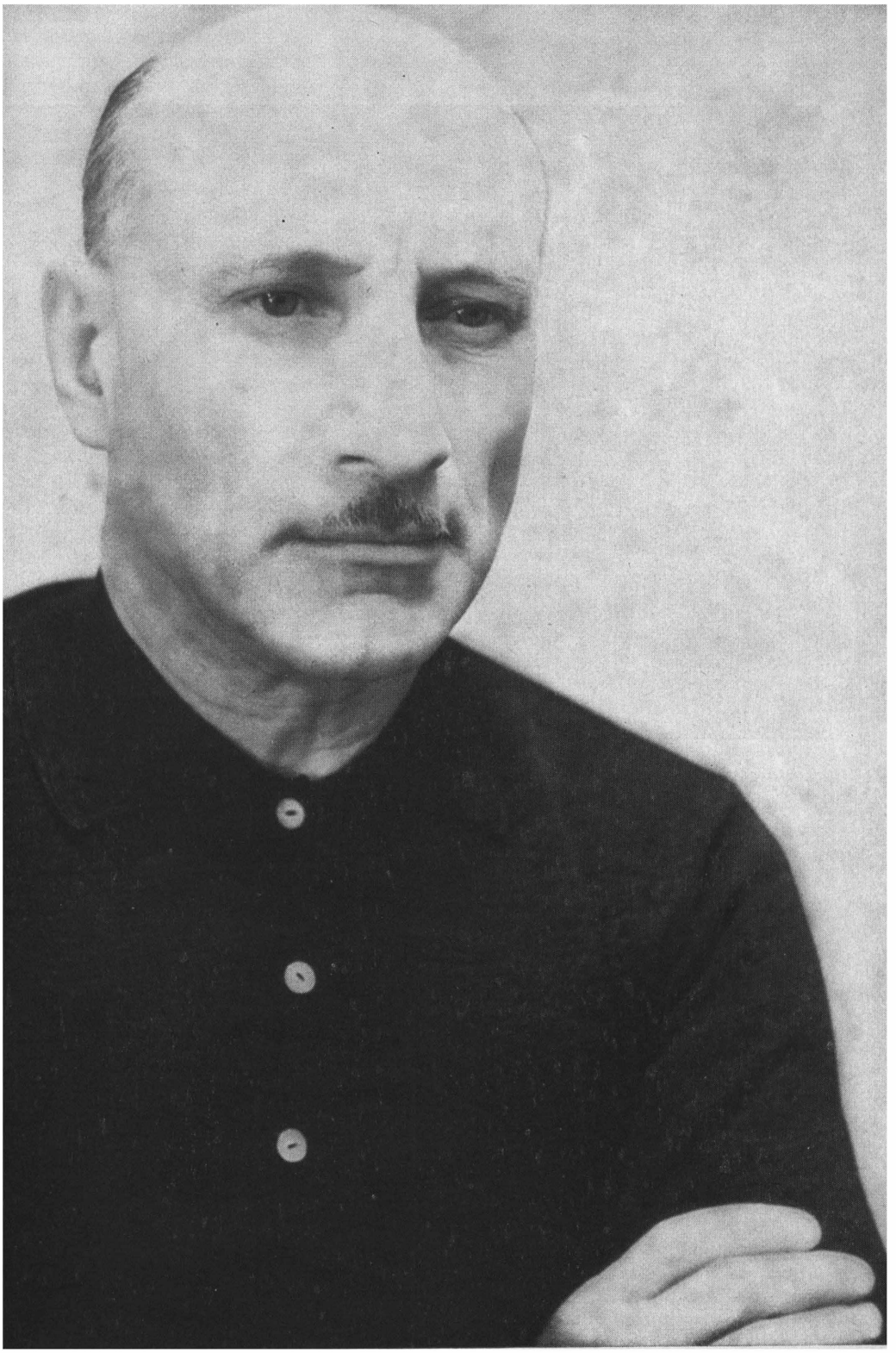
После неудачных проб ряда актеров Герасимов предложил роль Арбенина Николаю Мордвинову. Для выдающегося актера это была первая встреча с образом, который с тех пор стал неизменным спутником его творческой жизни, работа над которым увенчалась высоким признанием — Ленинской премией. Именно Сергею Герасимову принадлежит заслуга открытия Арбенина — Мордвинова — лучшего исполнителя одной из труднейших ролей мировой драматургии на экране и на сцене.

В образе Арбенина Мордвинову и Герасимову удалось соединить глубину психологической характеристики с редкой пластической выразительностью, романтической приподнятостью и одухотворенностью.

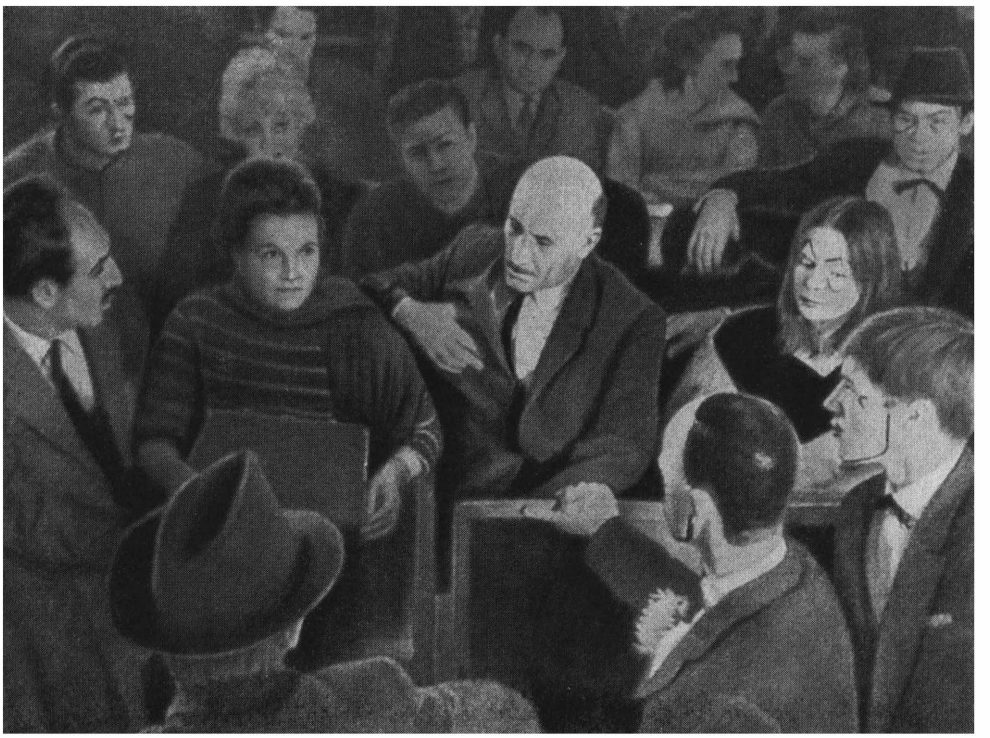
В «Маскараде» Герасимов снимался как актер, исполняя роль Неизвестного. В нескольких кадрах он сумел создать образ опустошенного, разуверившегося в жизни человека с ожесточившейся, остывшей душой, единственной целью которого стала фанатическая жажда мести. Неизвестный Герасимова выступает в фильме антиподом мордвиновскому Арбенину.

«Маскарад» был закончен 21 июня 1941 года. Зрители увидели фильм в первые месяцы Великой Отечественной войны.

Встретив войну в Ленинграде, Герасимов получает разрешение остаться в городе, ведет работу в Политическом управлении фронта. В трудные дни августа 1941 года он вступает в ряды Коммунистической партии. Имя С. Герасимова появляется в титрах первых художественных картин периода войны — «Боевого киносборника» № 1 и короткометражки «Чапаев с нами», а вскоре вместе с М. Калатозовым он начинает съемки большого художественного фильма о защитниках города Ленина. Сначала этот фильм так и назывался — «Ленинградцы», а позже, перед выходом на экран в январе 1943 года, получил другое название — «Непобедимые».



С. А. ГЕРАСИМОВ
К 60-летию со дня рождения



Сергей Герасимов и Тамара Макарова обсуждают со студентами ВГИКа дипломный спектакль «Карьера Артуро Уи».

Фильм Герасимова и Калатозова был одним из первых произведений советского киноискусства, посвященных событиям Отечественной войны. Он снимался непосредственно в Ленинграде под огнем вражеского обстрела и бомбардировок и поэтому прежде всего имеет непреходящую ценность исторического документа. Действие фильма происходило на танковом заводе, где весь коллектив бился за скорейшее освоение новой конструкции боевой машины, а затем события переносились на линию фронта, которая проходила тогда на ближайших подступах к Ленинграду.

В 1944 году Герасимов ставит по своему сценарию фильм «Большая земля», в котором показывает героический труд советских людей в тылу. Это был рассказ о жизни на Урале коллектива эвакуированного ленинградского завода, о том, как встречает он поддержку уральцев, как в нелегком труде закаляются человеческие характеры. Большой удачей фильма стал образ главной героини Анны Свиридовой, созданный Тамарой Макаровой. Волевая, умная, душевно щедрая женщина, Анна, проводив мужа на фронт, как свою личную заботу воспринимает устройство завода и его рабочих на новом месте, организует односельчан на помощь ленинградцам, а потом идет к станку, чтобы своим трудом ковать победу над врагом. С любовью воспроизвел режиссер хорошо знакомый ему с детства характерный быт жителей Урала, их колоритный язык. Как и в «Непобедимых», в «Большой земле» передана неповторимая атмосфера военных лет, ощущавшаяся не только в тревогах и бедах, но и в удивительном единении, сплочении, близости людей.

В последние месяцы войны Герасимова назначают заместителем председателя Комитета кинематографии по военной хронике и одновременно директором Центральной студии документальных фильмов. Он руководит съемками на Ялтинской и Потсдамской конференциях глав правительств СССР, США и Великобритании, в числе первых советских кинохроникеров прибывает в только что освобожденные Будапешт, Вену, Прагу, в поверженный Берлин. Работа в документальном кино, тем более в период войны, когда оно занимало ведущее место, во многом обогатила художника, позволила ему стать свидетелем многих важнейших исторических событий. С тех пор Герасимов не порывает с документальным кино, периодически возвращаясь к режиссерской работе в этой области киноискусства.

В первые послевоенные годы одним из самых ярких событий в культурной жизни страны стал роман А. Фадеева «Молодая гвардия», публиковавшийся в то время отдельными главами. Сергей Герасимов, художник, вместе со всем народом только что переживший трагедию войны, горячо заинтересовался романом, посвященным героизму советской молодежи и написанным его близким другом. По словам Сергея Аполлинариевича, его больше всего взволновала мысль фадеевского романа об ответственности человека перед обществом, перед народом.

Увлечение Герасимова разделяли все его ученики-студенты объединенной актерско-режиссерской мастерской ВГИКа. Главы романа инсценировались в виде учебных работ. Многие участники этих инсценировок сами были вчерашними солдатами и партизанами, сами пережили ужасы фашистской оккупации и радость освобождения, поэтому герои «Молодой гвардии» оказались им необычайно близки. Несколько позже учебная работа мастерской Герасимова, уже как законченный спектакль, была перенесена на сцену Театра-студии киноактера и вызвала единодушное одобрение москвичей.

Идея создания на основе этого спектакля большого фильма была закономерной и естественной. Огромная школа, которую прошли студенты-вгиковцы под руководством своего педагога в процессе учебных этюдов, многочисленных репетиций и длительных раздумий над «Молодой гвардией», делала реальным успех задуманной масштабной работы. Но, несмотря на это, путь от спектакля к фильму был нелегок. Прежде всего требовалась дальнейшая углубленная работа над сценарием. Хотя его главные эпизоды были определены уже в сценическом варианте, превращение его в кинороман выдвигало новые серьезные и трудные задачи.

В своих теоретических статьях Герасимов часто указывает на близость киноискусства к литературной прозе. В художественной практике его также больше всего увлекает широкая, повествовательная, с подробным исследованием человеческих характеров и обстоятельств манера изложения материала, близкая к романическим формам литературы. В лучших его фильмах драматическое начало органически сочетается с масштаб-

ностью эпического повествования, с глубиной психологического анализа. Эти художественные принципы были положены им и в основу работы над сценарием, а затем фильмом «Молодая гвардия». Любопытно признание Фадеева, который, познакомившись со сценарием, сказал, что «читал его, как совершенно новое произведение».

«Молодая гвардия» (1948) стала для Герасимова фильмом, в котором нашли наиболее совершенное воплощение многие творческие установки, наметившиеся в его довоенных картинах о молодежи, и одновременно произведением, открывшим новые черты в творчестве художника. Фильм как бы вобрал в себя все те размышления и раздумья Герасимова о времени и о народе, которые были духовным, эмоциональным итогом пережитого периода войны.

Герои «Молодой гвардии» действуют в тяжелейших условиях подпольной борьбы, в обстановке, до конца и открыто выявлявшей их подлинное человеческое существо. В фильм входит большая тема, которая найдет продолжение в дальнейшем творчестве Герасимова и которую точнее всего можно определить названием одной из его последующих картин — «Люди и звери». Эта тема обретает в фильме обобщенное звучание и становится темой несовместимости, противоположности двух миров — мира гуманизма, справедливости и прогресса, носителями которого являются советские люди, и мира бесчеловечности, жестокости, мракобесия, ярче всего выраженного гитлеровским фашизмом.

Фильм доносит мысль автора об осознанном героизме молодогвардейцев, убедительно показывает, что они, советские юноши и девушки, в создавшейся обстановке не могли поступить иначе, подпольная борьба с фашистами была естественным и органичным проявлением их мировоззрения, их идеологии, их воспитания. Каждый из них по-своему приходит к мысли о необходимости борьбы и по-своему вступает в нее, но только в коллективе, в единой сплоченной организации «Молодая гвардия» получают наиболее полное выражение их патриотические чувства, их героические поступки. Фильм подчеркивает духовную близость старшего и молодого поколений советских людей, их безграничную веру в идеи Коммунистической партии, преемственность революционных традиций.

В фильме много волнующих эпизодов. И в каждом из них изображаемые события интересуют Герасимова не столько сами по себе, сколько в связи с раскрытием внутреннего облика героев. Психологическая глубина свойственна и открыто-патетическим сценам подвигов молодогвардейцев и эпизодам бытового, лирического плана. Поэтому так ощутимо в картине подлинно человеческое начало. Это особенно важно подчеркнуть, если вспомнить положение, в каком находилось наше кино в то время, когда делался фильм. В первые послевоенные годы все чаще и чаще появлялись ленты, в которых рядовой человек показывался либо статистом в безликой толпе, либо поставленным на котурны обобщенным представителем народа, утратившим индивидуальные черты. Герасимов в «Молодой гвардии» оставался верен лучшим традициям советского киноискусства 30-х годов и военного периода, по-прежнему главным было для него пристальное исследование характера и поступков человека.

Фильм «Молодая гвардия» занимает важное место в истории нашего кино. Он на новом этапе развивает замечательные традиции советского героико-патриотического фильма. Пожалуй, впервые в кинематографе в эпическом, масштабном решении героической темы аналитическое, исследовательское начало проявилось так широко, многопланово. Эта особенность найдет продолжение в ряде лучших фильмов последующих лет, в частности в картине К. Симонова и А. Столпера «Живые и мертвые».

Патриотический пафос, яркие, живые образы молодежи, вдохновенно переданная романтическая атмосфера борьбы обеспечили фильму «Молодая гвардия» долгую жизнь. Совсем недавно, по прошествии шестнадцати лет со времени первого появления на экранах, он вновь был широко выпущен в прокат. Его увидело новое, выросшее за эти годы поколение молодежи, посмотрели фильм и те зрители, которые хорошо помнят его триумфальный успех в дни премьеры. Время не лишило свежести это выдающееся произведение киноискусства и не убавило его эмоциональной силы. Волнение, которое вызвал фильм у зрителей, слова благодарности его создателям, переполненные залы кинотеатров — лучшее тому подтверждение. Особый успех имел фильм у молодежи, которая так жаждет высокого героического искусст-

ва и, к сожалению, так редко встречается с ним за последние годы.

Значение «Молодой гвардии» в истории советского кино не исчерпывается идейными и художественными достоинствами самого фильма. Он дал путевку в творческую жизнь, открыл дверь в киноискусство большому отряду талантливых молодых кинематографистов, занявших сегодня ведущее место в нашем кино. Достаточно назвать имена таких актеров, как С. Бондарчук, И. Макарова, Н. Мордюкова, В. Тихонов, Л. Шагалова, К. Лучко, М. Крепкогорская, Т. Носова, О. Иванова, В. Авдюшко, С. Гурзо, Г. Юматов, В. Иванов, таких режиссеров, как Ю. Егоров, Т. Лиознова, Ю. Карасик, Ю. Победоносцев, С. Самсонов, Н. Розанцев, М. Бегалин, Г. Оганисян,— все они прошли школу «Молодой гвардии», творческую школу режиссера и педагога С. А. Герасимова.

В творчестве каждого художника есть свои вершины и свои неудачи, есть произведения, в которых ему удалось максимально выразить свои художественные замыслы, и произведения, где творческие возможности автора оказались нераскрытыми или раскрытыми далеко не в меру его таланта. Но и в этих неудачных произведениях у большого художника обычно можно увидеть те же напряженные творческие усилия, обнаружить то же направление художественных поисков, ту же целеустремленность, которые, однако, в силу тех или иных причин не дали прежних результатов. Так в творчестве С. А. Герасимова после замечательных фильмов «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель» мы встречаем близкую им по стилю, по авторскому ви́дению жизни, но значительно менее яркую картину «Сельский врач» (1951). Под влиянием получивших в те годы распространение в искусстве тенденций облегченного изображения жизни конфликт в этом фильме оказался сглаженным, трудности на пути героев уменьшенными, и тогда интереснейшая особенность творческой манеры Герасимова — его умение в повседневной трудовой жизни советских людей раскрывать пафос созидания, активность и щедрое богатство их характеров — превратилась в известной степени в спокойное бытописательство, которое так чуждо искусству этого художника в целом. И «Сельский врач» не стал заметной вехой ни в творчестве Герасимова, ни в советском киноискусстве.

К тому же надо вспомнить, что это был трудный период в советском кино, наступивший в конце 40-х годов и известный сейчас как «период малокартинья», который не мог не сказаться и на творчестве Герасимова.

Неудачной оказалась и короткометражная киноновелла «Надежда», которую он делал для международного киноальманаха о борьбе женщин за мир. В эти же годы он пишет сценарии «Дорога правды» о женщине — народном судье, поставленный режиссером Я. Фридом в 1956 году, и «Память сердца» — о судьбе английского летчика, который, попав раненым на советскую территорию, временно захваченную фашистами, был спасен русской женщиной. Фильм по этому сценарию в 1957 году сняла ученица Герасимова Т. Лиознова.

Только через семь лет после «Молодой гвардии» Сергей Аполлинариевич приступает к своей второй монументальной работе — экранизации романа М. Шолохова «Тихий Дон». Это выдающееся произведение советской литературы привлекло Герасимова глубокими и острыми жизненными проблемами, которые волновали его, к которым в той или иной степени он обращался в своем творчестве ранее. И, конечно, прежде всего художника заинтересовали проблема взаимосвязи отдельной личности и народа на крутом переломном этапе социального развития, вопрос об ответственности каждого за судьбу общенародного дела и возможность раскрыть те трагические последствия для человека, когда он оказывается изолированным, оторванным от народа. Фильм «Тихий Дон» должен был стать масштабной народной киноэпопеей. Требовался подлинный историзм в подходе к изображаемым событиям. Не искажая сути и конкретной достоверности этих событий, нужно было, вслед за Шолоховым, увидеть их глазами современного художника. В этом и состояла прежде всего новизна экранизации «Тихого Дона».

В работе над «Тихим Доном» Герасимов снова показал себя талантливым сценаристом. Ему удалось отобрать из многотомного романа нужные для фильма эпизоды, некоторые из них творчески переосмыслить с учетом законов кинематографического искусства, создать кинороман, в котором неторопливая эпическая поступь сочетается с бурным нагнетением действия, с волнующим драматизмом.

Создавая фильм, Сергей Аполлинариевич основное внимание, естественно, уделял работе с актерами, на плечи которых легли особо трудные задачи. Нужно было не только передать колоритный внешний облик героев, их манеру держаться, аромат их красочной речи, но, самое главное, постичь существо самобытных, сложных характеров, зажить их жизнью, полной страданий и тревог. Не случайно режиссер с такой тщательностью отбирал исполнителей для этого фильма.

Настоящим открытием Герасимова явился выбор на роль Григория Мелехова Петра Глебова. Большинство других персонажей фильма также отличают тонкое проникновение исполнителей в суть характеров, их умение каждую минуту экранного времени непрерывно действовать и жить в образе. И здесь опять проявился чудесный дар Герасимова работать с актерами. Подлинным актерским шедевром стала, например, небольшая по величине роль белогвардейца Калмыкова. Фанатическую преданность отживающему миру блестяще показал в Калмыкове актер М. Глузский.

В тесном творческом содружестве с актерами, оператором В. Рапопортом, художником Б. Дуленковым, композитором Ю. Левитиным и другими участниками съемочной группы режиссер решает сложную задачу воплощения на экране неповторимого мира шолоховского романа.. Еще на титрах возникает тягучая и широкая народная песня «Тихий Дон, наш батюшка», которая эмоционально подготавливает зрителей, создает нужное настроение. Фильм начинается с эпизода отъезда казаков на военные сборы — и мы сразу попадаем в гущу жизни донской станицы с ее особенностями, обычаями, традициями.

В фильме «Тихий Дон» много смертей, крови, страданий, но общее звучание его, как и романа Шолохова, жизнеутверждающее, идейно-художественная концепция авторов оптимистична. В картине торжествует новое, революционное начало, мы видим, как на донской земле рождается светлая и справедливая жизнь.

«Тихий Дон» — явление незаурядное в истории кино. Он поучителен и важен как принципами подхода к экранизации литературных шедевров, позволившими передать на экране смысл, дух и стиль первоисточника, так и теми путями в изображении человеческой личности, которые дают возможность показать ее во всей сложности и богатстве социальной и психологической характеристики. В картине поднимается одна из кардинальных проблем современного искусства — роль человека в истории и понимание им своего предназначения и места в свете исторической перспективы.

Так же как во всех предыдущих фильмах, важнейшим критерием ценности человека для Герасимова в этой картине является связь героя с родной землей, с тем трудовым народом, частицей которого он является, с которым он связан кровными узами. Эта проблема всегда волновала художника, но в «Тихом Доне» она получила наиболее глубокое выражение. С особой силой проявились здесь философичность подхода к жизни, гражданская страстность Герасимова — художника социалистического реализма.

В том же русле идут и творческие поиски Сергея Аполлинариевича в его следующем фильме «Люди и звери» (1962). Этот фильм явился для художника плодом длительных размышлений над увиденным и пережитым за последние годы. Многочисленные поездки по стране и за рубеж, участие в международных конференциях и совещаниях, встречи с самыми различными людьми — все это наталкивало его на мысль попытаться художественно осмыслить некоторые волнующие проблемы времени. XX съезд КПСС открыл перед творческой интеллигенцией, как и перед всем советским народом, новые горизонты, пролил свет на многие до того неизвестные факты, дал возможность судить о ряде явлений с более правильных позиций. В задуманном фильме вновь должна была прозвучать всегда волновавшая Герасимова тема ответственности личности перед обществом, перед народом. Случайное обстоятельство, что нередко бывает в искусстве, подсказало материал для решения такой темы. Им стал рассказ одного из преподавателей ВГИКа о своей жизни. На основе услышанного Т. Ф. Макарова написала либретто, а С. А. Герасимов превратил его в сценарий.

Если в «Непобедимых», «Молодой гвардии» Герасимов, обращаясь к событиям Великой Отечественной войны, показал героев цельных характеров и ясной, хотя и нелегкой судьбы, то здесь он изображает людей, жизнь которых оказалась трагичной, наполненной противоречивыми и на первый взгляд малопонятными поворотами и поступками,

он стремится исследовать, в силу каких социальных и психологических причин произошло все это с ними. Художник задает такой вопрос себе, зрителям и пытается дать на него ответ. Еще не все ему было ясно, и поэтому ответ его не претендовал на всесторонность и полноту осмысления всех исторических взаимосвязей.

Картина отличается сложностью авторских размышлений, и эта сложность рождает внутреннюю многоплановость произведения при кажущейся простоте его сюжета и композиции. Заявленная уже в названии публицистическая идея — «люди и звери» — рассматривается в нем как бы в двух аспектах: как прямое противопоставление философий двух миров — социалистического и буржуазного и как проблема глубоко психологическая. Ее формулирует герой фильма Павлов (артист Н. Еременко): «Да, жив еще зверь в человеке. В одном сидит волк, в другом лиса... самый страшный — заяц». «Зайца» увидел Алексей Павлов в своей душе и этим с горечью должен объяснить причину своего столь долгого отсутствия на родине — «семнадцать лет боялся, что свои меня своей же бедой попрекнут». Откровенно разоблачается в фильме «заячье нутро» брата Павлова, роль которого великолепно сыграна В. Дорониным. Именно он был одним из непосредственных виновников нерешительности Алексея. В течение многих лет из-за боязни испортить свою репутацию он не отвечал ни на одно письмо брата.

Последовательно проводится в картине мысль о противоположности двух миров, об опасности, которую готовит человечеству тот мир, где сила остается в руках «зверей». Герасимов правдиво показывает жестокость и духовное оскудение «мира имущих» в Западной Германии, его дикие забавы, вроде кровавого «кетча» и т. п. Этот мир калечит, уродует людей, вытравляя в них все живое, человеческое. Показательна в этом отношении в фильме судьба Клячко и Саватеева, в прошлом таких же, как Павлов, «перемещенных лиц». Жестокие испытания жизни сломили характеры этих людей, политические и нравственные устои которых оказались нетвердыми. «Зверь» победил в них человека. И вот перед нами беспринципный, полностью продавшийся Саватеев (артист В. Захарченко) и его дружок Клячко (артист М. Глузский) — личность более сложная и противоречивая. От стихийного протеста на аргентинской плантации («нет таких порядков, чтобы больного человека увольнять»), до бессмысленного зверского избиения в гамбургском кабачке своего бывшего друга Павлова — таков путь Клячко в этом мире.

Другой круг авторских размышлений в фильме связан с советской молодежью, с судьбой тех юношей и девушек, кому принадлежит завтрашний день и кто будет ответствен за будущее нашей родины. Здесь важен образ Тани (артистка Ж. Болотова). Это она выступает основным оппонентом Павлова, вынуждает его к душевной исповеди, задавая подчас беспощадные по своей прямоте вопросы. Ее глазами мы видим все происходившее с Павловым. Таня с особой остротой воспринимает окружающее, ей свойственна ирония, известный скептицизм к кажущемуся ей идеализму старших. На наших глазах она во многом меняется, за время путешествия с Павловым проходит большую жизненную школу, на многое начинает смотреть иначе: серьезнее, глубже.

Участие Герасимова в создании фильма «Люди и звери» не ограничилось написанием сценария и режиссурой. Ему же принадлежит и одна из наиболее колоритных и интересных в картине актерских работ — образ белого эмигранта, бывшего князя Львова-Щербацкого. Художник раскрывает трагикомичность и нелепость этого человечка, превратившегося в жалкого приживала, попрошайку, но еще по-прежнему мнящего себя личностью. Вместе с суровым осуждением, обличением своего героя Герасимов-актер вызывает к нему, сегодня ставшему уже безобидным, и чувство некоторой жалости, рождаемое пониманием бессмысленной гибели этого человека, в котором теплится еще щемящая, но запоздалая тоска по родине. В работе над ролью Сергей Аполлинариевич продемонстрировал большое умение дать точную социально-психологическую характеристику персонажу и добиться острой выразительности его внешнего облика, манеры поведения.

Недавно Герасимов приступил к новой работе — по собственному сценарию он ставит двухсерийный фильм «Журналист». В этом произведении будет развита та линия многостороннего социального и психологического исследования человеческих характеров и поступков, которая начата им в предыду-

щей картине. Судьбы отдельных героев пройдут перед зрителем в неразрывной связи с большой жизнью всего народа. Профессия главного героя приведет его в различные места нашей планеты. Действие развернется в Москве, в уральском городке Миассе, в Нью-Йорке. «Но все-таки,— пишет Герасимов,— речь идет не только и не столько об особенностях профессии моего героя, особенностях, позволяющих показать широкую панораму жизни, сколько о становлении его личности. Я хочу проследить, как складывается, под влиянием чего формируется характер молодого человека нашего времени. ...Из наблюдателя с пером в руке он становится борцом».

Трудно предугадать, каким будет новый фильм Герасимова, но бесспорно одно — и в этой работе он останется верен себе, выступит прежде всего как актерский режиссер. В фильме найдут выражение непрестанные размышления художника о своем беспокойном времени, о молодом поколении, принимающем из рук старших товарищей эстафету участия в «святых боях жизненной правды со всевозможными «кривдами». Безусловно, ощутим мы в картине то высокое гражданское начало, которое отличает все произведения Герасимова, почувствуем его заинтересованное, пристрастное отношение ко всему изображаемому. Об этом можно сказать с уверенностью, потому что таков хорошо знакомый миллионам зрителей творческий облик Герасимова, художника социалистического реализма, близко к сердцу принимающего большое и малое в жизни своих современников.

Неравнодушен он и к тому, что происходит в его родной сфере — мире кинематографа. Герасимов не только замечательный режиссер, сценарист, актер, но и талантливый педагог, теоретик, публицист, критик. Его книги и статьи актуальны, остры, касаются важнейших вопросов развития киноискусства, в его рецензиях на фильмы чувствуется горячая забота о творческом росте молодых художников, о подъеме идейного и художественного уровня советского кино.

Напряженную творческую работу он совмещает с постоянной и активной общественной деятельностью. Герасимов избирался депутатом Верховного Совета СССР. Он один из тех, кто стоял у колыбели всемирного движения сторонников мира, один из руководителей Союза кинематографистов СССР, член Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Комитета по Ленинским премиям, председатель и член жюри ряда международных кинофестивалей, участник многих советских и международных форумов кинематографистов.

Народный артист СССР Сергей Аполлинариевич Герасимов являет собой пример большого советского художника, творческая и общественная деятельность которого нераздельна и взаимно обогащает одна другую.

Размышляя об истинной ценности произведений искусства, о причинах и степени воздействия их на умы и сердца зрителей, Герасимов в своей книге «О киноискусстве» пишет:

«...чем активнее творчество художника соотносится с этическими и эстетическими принципами народа, тем мощнее отзвук произведения искусства в народе...»

В этих словах ключ к пониманию художественных устремлений и творческой позиции самого Герасимова, секрет долголетия и неувядаемой молодости его фильмов, их неизменного успеха у самых широких кругов зрителей. В фильмах Герасимова советские люди находят отражение своих взглядов на жизнь, свои нравственные идеалы. Эти фильмы прочно заняли место в числе любимых произведений нашего народа.

Н. ГОРНИЦКАЯ

Люди и время

Движение жизни, которая где-то за гранью времен становится историей, можно показать по-разному. Оно может быть раскрыто сменой событий, столкновением обстоятельств, борьбой идей. Можно, проследив развитие интересного, крупного человеческого характера, познать историю страны. Можно, сопоставляя факты и документы, по ним восстановить прошлое, понять настоящее. Можно, наконец, раскрывая судьбы отдельных людей, дать картину жизни.

Можно... да, впрочем, этих возможностей — неисчерпаемый запас. Каждый художник избирает свой путь, находит свое решение.

«Рабочий поселок» *— восьмой фильм В. Венгерова и уже шестой сценарий В. Пановой, осуществленный на экране.

Кажется, не так давно пришла писательница в кино («Сережа» был поставлен в 1960 году), но есть все основания говорить о том, что дало кинематографу творчество Пановой, какое богатство точно увиденных характеров, какие гуманные идеи принесла ее литература.

И работы Венгерова, особенно его предыдущий фильм «Порожний рейс», показали, что художник склонен к исследованию человека, к глубокой психологической разработке, ему доступно изучение человеческих душ.

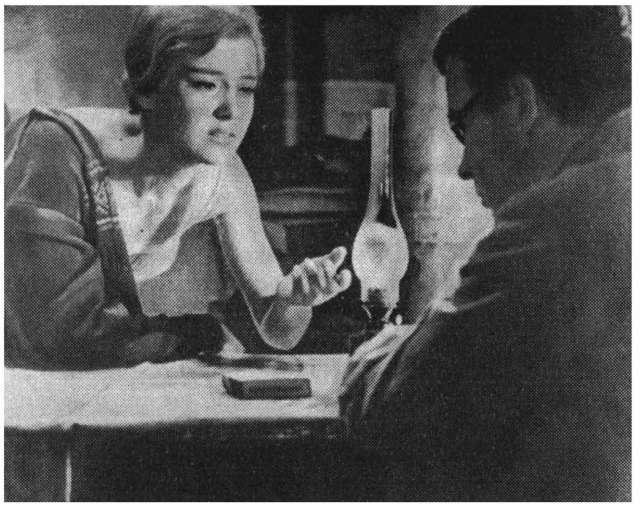
Информационно сухо и строго звучат слова «рабочий поселок». Но в названии этом определены и тема фильма и его художественный метод. Рабочий поселок. Множество людей. Но для авторов они не безликая масса, здесь интересен каждый человек. Рассматривая мир, авторы не пренебрегают «человеческой единицей»; чтобы охватить все разом, дать широкую обобщенную картину, они максимально приближаются к отдельному человеку и часто как бы его глазами смотрят на окружающее. Жизнь в этом фильме предстает увиденной многими и разными людьми. Отсюда и известная сложность произведения.

Разные люди. Здесь и семья Прохоровых, потерявших на войне сына. Вдова Капустина с ее тяжелой долей — одной поднимать четверых детей. Ослепший на войне Плещеев, трудно обретающий свое новое место в жизни. Шалагин, вернувшийся после тяжелых ранений в разрушенный поселок, чтобы вместе с земляками начать нелегкую послевоенную жизнь. Бывший генерал — ныне директор завода — Сотников, пострадавший во времена несправедливых репрессий. Подлец и демагог Мошкин, убежденный, что человек лишь «материал для строительства светлого будущего». Перед нами проходит много не простых, а часто трудных судеб. Это создает ощущение сложности человеческого общества, сложности прожитого нами времени. Фильм о десяти послевоенных годах; о горестях и радостях тех лет; о деятельности и пассивном бессилии; о подвиге и преступлении; о человеческом достоинстве; о смысле жизни.

...Еще не появились титры, а перед нами во всю ширь экрана — русский простор, дымящие заводские трубы, домики, раскинувшиеся по обеим сторонам реки, пасущееся стадо, дополняющее картину мирной, устоявшейся жизни. И вдруг в это обычное утро обычного рабочего дня, когда к заводу спешат вереницы людей, ворвался вместо заводского гудка какой-то новый звук. Он приближался, переходил в оглушающий вой. Те, кому сейчас больше двадцати пяти, хорошо помнят этот вой сирены.

Потом наступила тишина. Замерло экранное изображение — рабочие, спешащие к заводу, поезд, девчата и парни, сбегающие с откоса.

* Сценарий В. Пановой. Постановка В. Венгерова. Оператор Г. Маранджян. Художник В. Волин. Композитор И. Шварц. Звукооператор Е. Нестеров. Редакторы Х. Элкен, И. Кузьмичев. «Ленфильм», 1965.



«Рабочий поселок». Л. Гурченко — Мария, О. Борисов — Леонид Плещеев

Застыл разбитый железнодорожный мост — словно два человека стоят на коленях, бессильно опустив руки в воду.

Один за другим сменяются стоп-кадры — эпизоды страшной разрушительной войны. На их фоне появляется надпись — «Рабочий поселок».

Так было задумано начало фильма в сценарии, таким оно предстает и на экране.

И будто совсем рядом кто-то негромко, с хрипотцой в голосе запевает про войну, про погибших товарищей:

Тебя, Сергей, на Волге схоронили,
Фанерную поставили звезду...
А мой старший брат убит на Украине
В сорок первом, сорок-горестном году...

Эта песня — словно музыкальный эпиграф к фильму, определяющий его тональность, атмосферу искренности, человечности, безыскусности.

А после титров — еще одна неподвижная фотография: дорога и вереницы беженцев на ней.

И вдруг фотография оживает — люди, которых мы только что видели застывшим воплощением народной беды, приходят в движение. Война кончилась, и они возвращаются в родные места, чтобы начать жизнь снова.

В своем рассказе о том, как это непросто вернуться к мирной действительности после пережитой войны, с грузом ее бед и несчастий, авторы фильма отнюдь не замыкаются в рамках одной судьбы. И вместе с тем они пристально всматриваются в ту или иную жизненную историю, каждую из которых можно трактовать как «частный случай», а можно увидеть в ней явления принципиально важные.

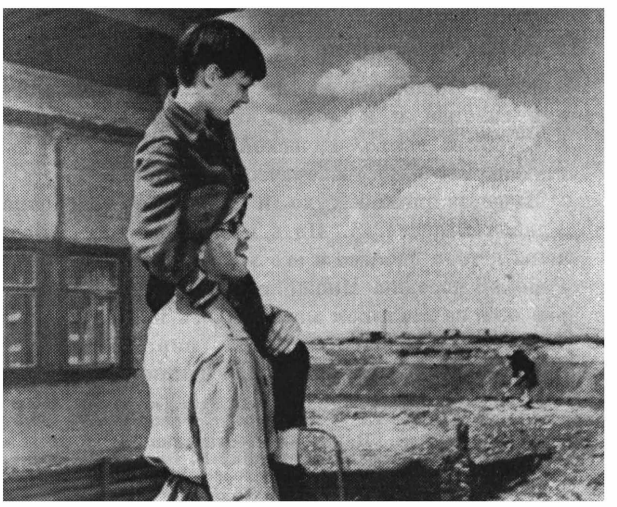
Не случайно в центре внимания оказывается судьба Леонида Плещеева, вернувшегося с фронта слепым и оказавшегося целиком во власти собственного горя.

«Не перенес Плещеев своего несчастья»,— говорит старик Прохоров Шалагину — другу погибшего сына. Акцент в этой фразе сделан на слове «своего». Ведь в тяжелое время у каждого — свое несчастье. А в послевоенные годы почти не было людей, которым война не принесла бы беды. И они преодолевали это горе, потому что надо было жить и работать. Для себя и для других. Плещеев же не перенес своей беды, как не перенесла своей и его жена Мария, потому что каждый из них считал свое положение исключительным, а свое горе, в отличие от чужого,— самым большим.

Создатели фильма, и в первую очередь актер О. Борисов, не преуменьшают меры того огромного несчастья, что постигло Плещеева. Отсюда — наше сочувствие этому человеку, его драме, понимание его душевного слома.

Благодаря совместным усилиям режиссера и звукооператора для зрителя становится почти физически ощутимой трагедия слепого. Фильм обращает внимание на вещи, обычно нами не замечаемые, но естественные для мира незрячего человека. Здесь и особая тишина, по которой Плещеев догадывается о присутствии в комнате человека. И разнообразные звуки от множества механизмов, многократно усиленные и акценти-

«Рабочий поселок». О. Борисов — Леонид Плещеев, Леня Догадаев — Леня



рованные, которые мы слышим вместе с Плещеевым, попадая в большой заводской цех. Это как бы образ сложного заводского организма и одновременно — тех неимоверных трудностей, которые должен преодолеть слепой, оказавшись у работающего станка. А когда сын Плещеева Ленька зажмуривает глаза, чтобы представить себя в положении отца, экран застилает беспросветный мрак и мы погружаемся в мир, лишенный солнечного света и красок.

Но трагедия Плещеева, так выразительно подчеркнутая игрой Олега Борисова, оборачивается и иной стороной — безволием, пьянством. Человек катится вниз и пытается оправдать свое нравственное падение — он-де настолько пострадал, что теперь на все имеет право. Однако такое право никому не дано. Вот почему возвращение в строй Плещеева для авторов фильма и его героев — задача более широкая, чем борьба за одного, отдельного человека. Речь идет о праве человека на личные переживания и о тех границах, за которыми это личное превращается в эгоизм.

А отсюда фильм ведет к размышлениям о сущности человеческого подвига, о его содержании и форме.

Совершил ли подвиг слепой Плещеев, как об этом написали в газете? Подвиг не на войне, а после войны, когда, как говорится, «наладил свой быт», обрел место в жизни?

Плещееву действительно было очень трудно вновь утвердиться, поверить в себя. А разве мужество его и ему подобных, для кого каждый день существования был преодолением, разве их мужество нельзя назвать героическим? Можно — говорит фильм. Но разве дело в том, чтобы произнести по этому поводу высокие слова? Лестно, конечно, прочитать про себя статью под названием «Жизнь — подвиг». Однако куда важнее осознать смысл происшедшего, ощутить значение того, что пришло в результате серьезных нравственных усилий, напряжения воли и т. д.

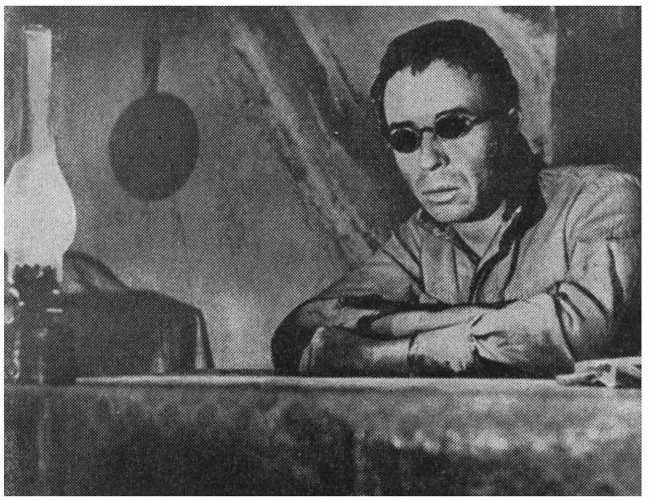
Быть человеком. Именно к этому призывает фильм, выстроенный режиссером, как рассказ о времени, предъявляющем свой счет, выдвигающем свои проблемы.

И здесь, по мысли авторов, принципиально важным должно быть противопоставление Сотникова — старого коммуниста, верного ленинским принципам, человека благородного, гуманного, и Мошкина — приспособленца, карьериста и клеветника.

Н. Симонов привнес в роль Сотникова вместе с обаянием своей личности романтическую настроенность характера, живое дыхание великой идеи. Несколько приподнятая манера исполнения, резко отличная от бытовой конкретности фильма, тем не менее не воспринимается как диссонанс.

«Рабочий поселок»

Такое укрупненное решение Сотникова требовало соответствующего масштаба и от образа его идейного противника — Мошкина. Однако в фильме Мошкин рядом с Сотниковым выглядит лишь мелким ядовитым насекомым, как будто артист В. Чекмарев старается в первую очередь оправдать фамилию своего персонажа. Страшный по своей природе, Мошкин оказался стандартизированным и оглупленным. А ведь он не только опасен своей сутью, своей живучестью, но по-своему и трагичен. Подлец и демагог по убеждению, он искренен в своем служении бесчеловечной идее. Еще больше тускнеет Мошкин от прямолинейного сопоставления с сектанткой Фросей. (Персонажи эти сближаются где-то на путях предательства — именно Фрося сообщила Мошкину сведения, которые легли в основу его доноса на Сотникова.) Линия Фроси, ничего не добавляя к тому, что уже зритель и без того знает о сектантах, искусственно вплетена в конфликт между Сотниковым и Мошкиным. Нарочитость эта особенно явственна в конце картины, когда уволившаяся с завода Фрося и пенсионер Мошкин, оба числящие себя «в запасе» — одна у бога, другой у государства,— встречаются на околице села. Обменявшись короткими фразами, они расходятся в разные стороны, но с одинаковой внезапностью исчезают за симметрично расположенными холмами — как бы проваливаются. Многозначительная и одновременно наивная символика



«Рабочий поселок». О. Борисов — Леонид Плещеев

этой сцены не только снижает уровень серьезного разговора, который ведется в фильме, но и не соответствует достоверной атмосфере, свойственной картине.

В «Рабочем поселке» автор сценария В. Панова, а вслед за ней и режиссер В. Венгеров стремятся охватить жизнь как можно более полно. Но всегда ли удается им это? Всегда ли оправдана попытка расширить рамки повествования, включая в него новые и новые темы?

Зная сценарий, можно понять, например, авторский замысел в отношении образа Павла Капустина. Но в фильме от истории трудного детства и постепенного мужания этого превосходного юноши остался лишь трагический конец — убийство Павла. Авторы считали важным заострить на этом внимание как на явлении общественно опасном. Однако тема в фильме только обозначена, а сущность явления, его корни остаются нераскрытыми. В результате истинная драма подменяется мелодраматическими сценами, исследование — иллюстрацией.

Из-за того что отдельные линии фильма намечены лишь пунктирно, бледнеют, нивелируются некоторые образы. Если бесспорна удача О. Борисова, сумевшего убедительно показать и трагедию и эволюцию, духовное возрождение своего героя, несомненна удача Л. Гурченко, которой в роли Марии, пожалуй, впервые в кино удалось по-настоящему раскрыть драматические стороны своего дарования, если запомнилась в скромной роли Капустиной Л. Соколова, то нельзя не огорчаться по поводу работ В. Авдюшко и Т. Дорониной.

По сценарному замыслу Шалагин — антипод Плещеева, человек могучий и духовно и физически. Но в фильме актер В. Авдюшко оказался в очень трудном положении. Плещеева мы видим в процессе жизненной борьбы, а Шалагина — лишь в момент поступка (причем, как правило, плохо подготовленного и слабо мотивированного предшествующими событиями). К тому же ему приходится много говорить, и поскольку он недостаточно активен в действии, это вносит в характер оттенок резонерства.

Превосходной театральной актрисе Т. Дорониной, по существу, нечего играть, так как в роли Полины нет простора для ее яркого, индивидуального таланта.

Частные судьбы неотделимы в фильме от судьбы народной, и это, быть может, главное и принципиальное его достоинство; в этом, думается, прежде всего проявилась и гражданская позиция и сила художественного решения режиссера В. Венгерова. Достаточно вспомнить такие емкие, глубокие по мысли сцены, как возвращение людей на родное пепелище, как митинг в заводском цехе, когда люди слушают зачитываемое им письмо в напряженном молчании, а потом так же молча, в глубоком раздумье расходятся...

Мы расстаемся с героями картины, когда многое у них впереди, но уже можно подвести итоги прожитого и пережитого за десять трудных послевоенных лет.

Поэтому так волнует финал фильма, когда вновь возникает на экране знакомый пейзаж — поселок с дымящими заводскими трубами и высокими корпусами новых домов, со стадом на отлогих берегах реки.

А наша память еще хранит трагические руины. Мы не забыли разрушений и бедствий. И, глядя на поднявшиеся из пепла завод и поселок, мы чувствуем, как велика неистребимая человеческая воля к жизни.

Снова идет по мосту утренний рабочий поезд, и бегут по откосу девчата и парни к заводу.

В общем потоке — и Плещеев с Шалагиным. А в небе — светлые полосы от реактивного самолета. Слепой Плещеев слышит звук мотора и поднимает лицо к небу. Может, это его сын, ставший летчиком, салютует сейчас новому рабочему дню?

Б. СЛУЦКИЙ

У героев есть имена

Казалось бы, чего проще? Сложить кадры из хроники сорок первого года с кадрами из хроники 1965 года. Показать московского ополченца, а потом его же двадцать лет спустя. Девушку в военной форме, шагающую в шеренге фронтовиков, а потом ее же, мать семейства, немолодую, много пережившую, смотрящую вместе с детьми по телевизору себя самою, снятую в декабре 1941 года.

Между тем, казалось бы, даже простое на первый взгляд сложение документальных кадров, разделенных между собой двадцатью четырьмя годами, впечатляет, волнует, потрясает. У двух фильмов*, которые мне довелось недавно посмотреть, не будет равнодушных зрителей именно потому, что равнодушных людей не было на войне. Война касалась всех, и эти фильмы также касаются всех.

Существует два памятника летчику Талалихину. Один — всем известный — на Ново-Девичьем кладбище. Другой — не известный почти никому — несколько метров кинопленки. Пожилая женщина, мать летчика, рассказывает о том, как она узнала от соседей о подвиге сына. К ней приходит Талалихин. Он говорит, что вот он сам явился налицо. Он целует мать. Это все, что уместилось на пленке.

Оба памятника хорошие, но второй мне кажется человечнее, значительнее. Таких памятников Отечественная война поставила множество.

Было четыре Украинских фронта, три Белорусских, три Прибалтийских, и на каждом — большая группа операторов. Этот род войск понес огромные потери — может быть, пропорционально не меньшие, чем артиллеристы или пехота, но и победы у него были огромные. Миллионы метров отснятой пленки запечатлели войну: и в ее громоносной, торжественной части — взятые города, поверженные знамена — и ее простецкую, окопную, бытовую сторону.

Фильмы, которые мы смотрели в сороковые годы — среди них несколько очень хороших,— это фильмы о победах и главным образом о том, как победы были спланированы в больших штабах.

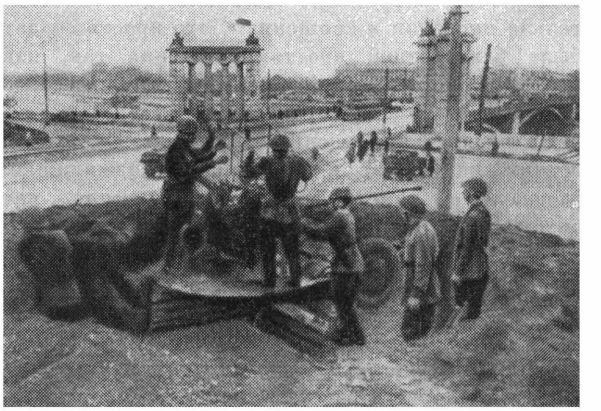
Сейчас пришла очередь для фильмов о победителях, о, так сказать, непосредственных участниках свершения победы.

В старых наших военных фильмах, документальных и игровых,— флажки, движущиеся по карте, и танки, движущиеся по снегу.

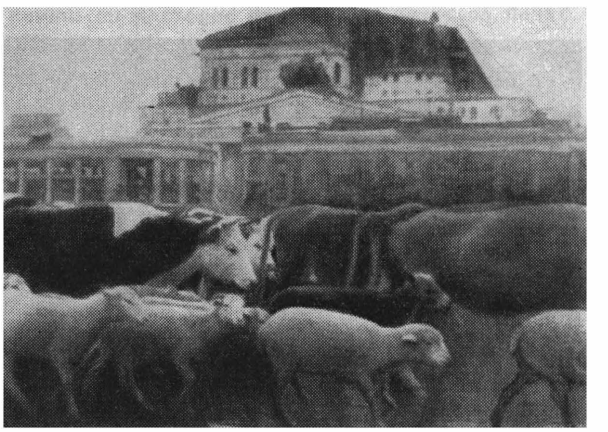
В новых фильмах — лица людей, лица солдат, в широком смысле этого слова, от рядового до маршала.

Эти лица необычны. Даже новозеландец, даже марсианин, если им показать военную хронику, не ошибутся, где люди справедливой, оборонительной, освободительной войны, а где захватчики.

На страже Москвы. Зенитная батарея у Бородинского моста



Колхозы Брянщины эвакуировались в Московскую область. Путь шел через столицу, площадь Свердлова...



* «Москвичи в сорок первом». Авторы сценария и режиссеры Р. Григорьев, Б. Небылицкий. Дикторский текст С. Нагорного. Операторы В. Копалин, Б. Небылицкий. Редактор М. Эльберт. Центральная студия документальных фильмов, 1966.

«Товарищи по оружию». Автор сценария и режиссер Р. Григорьев. Операторы А. Кочетков, В. Киселев, В. Микоша. Текст С. Нагорного. Редактор О. Щербакова. Центральная студия документальных фильмов, 1965.

Тринадцатилетний пионер Ваня Андрианов в далеком 1941-м... и инженер Иван Андрианов в 1966 году

В обоих фильмах очень много лиц. Они даже без текста говорят зрителю, что война была действительно народная и священная, что ярость солдат была благородной яростью — именно так, как поется в сопровождающей «Москвичей в сорок первом» песне.

На экране кадры, снятые сегодня. Отставной летчик, немолодой, в простеньком пиджачишке, рассказывает английскому телережиссеру, как он был сбит над Курском, как выбросился из самолета, как самолет сгорел и на месте падения был поставлен памятник с его, летчика, именем.

— Я жив,— говорит летчик.— Памятник стоит.

На лице его смущение и огорчение от сознания незаслуженности этой награды памятником.

Из дальнейшего рассказа выясняется, что вмешались местные пионеры, любители военной истории. Они докопались до сути дела. Летчик оживленно кончает: конечно, памятник сняли, место заровняли, так эта история и кончилась.

Летчик доволен. Справедливость восстановлена. Но он не прав. Эта история не кончилась. И кадры пленки, являющиеся памятником этой истории, ничуть не хуже того фанерного или даже бетонного монумента, который стоял на месте падения самолета.

Кино подчас недооценивает свои силы. Между тем для очень многих Л. Н. Толстой, «щелкнутый» несовершенным аппаратом, дороже любого из его скульптурных воплощений. Маяковский из «Барышни и хулигана» ничуть не менее мемориален, чем Маяковский Кибальникова. Генерал, снятый оператором в осажденном Сталинграде, величественнее того же генерала, высеченного из камня в том же городе двадцать лет спустя.

Значение фильмов «Москвичи в сорок первом» и «Товарищи по оружию» в том, что ими поставлены десятки памятников конкретным победителям в Отечественной войне. Эти памятники видны с разных ракурсов — с 1941 и 1965 годов, и это создает движение во времени.

Но фильмы эти не только о героях, а и о народной памяти.

9 мая 1965 года — важная дата, потому что в этот день стало очевидно, что для народа Победа, быть может, самое важное событие после Октября.

Фильмы показывают, что хорошие люди, выигравшие войну, остались хорошими людьми и двадцать лет спустя. Их гордость такая же благородная, какой была их ярость. В ней нет чванства,

В те суровые годы жены и матери пришли в цехи заводов

мстительности, национальной ограниченности. Фильм «Товарищи по оружию» сосредоточился на одном из эпизодов празднования — на слете ветеранов-антифашистов, прилетевших в Москву едва ли не из всех стран Европы. Рядом с маршалами Рокоссовским, Коневым, Тимошенко мы видим молодого немца, солдата народной армии ГДР в полной форме. Это Ганс Шменкель, сын Фрица Шменкеля из партизанского отряда «Смерть фашизму». Перед нами еще одно молодое лицо. Это Рубен Ибаррури — станочник московского автозавода. На экране — его мать Долорес и в пору испанской войны и на слете ветеранов.

Эти лица убедительно доказывают, что фашизм был побежден не только лучшими людьми нашей страны, но и лучшими людьми всего человечества.

Хорошо, что наше документальное кино вплотную обращается к военным темам, к войне, которая недаром названа Великой и Отечественной. Еще живы миллионы ее участников. У них еще свежа память, они могут о многом рассказать.

Живы, но безымянны. Между тем безымянность героев античеловечна. Она всегда оборачивается конфискацией героизма многих в пользу немногих.

Фильмы «Москвичи в сорок первом» и «Товарищи по оружию» сделаны бесхитростно, просто. Они впечатляют и трогают. Надо надеяться, что киноистория победителей этой войны будет продолжена.

Б. ГЛЕБОВ

Разговор о надежности

Как выразить понятие о технической надежности в зримых образах? Предмет представляется вначале несколько отвлеченным. Между тем мир формул, составляющий суть математики, всегда предстает перед нами в сугубо земном своем обличье.

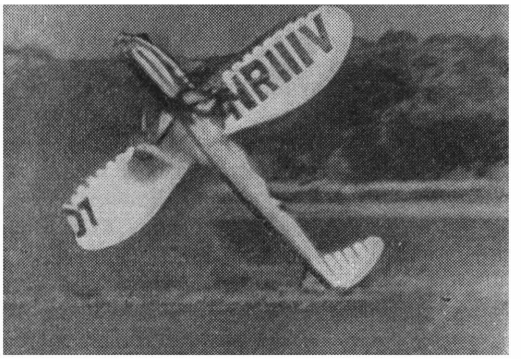
Эту истину, казалось бы, столь очевидную, я снова и снова твержу про себя, всматриваясь в кадры фильма «Поговорим о надежности»*. Думаю, трудно ошибиться в значении этой небольшой — всего двухчастевой — картины, посвященной отнюдь не подсмотренному объективом кинокамеры локальному факту, а явлению широкому и всеобъемлющему в своем философском значении.

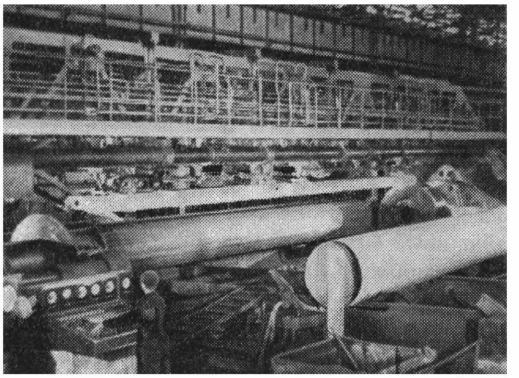
Сценарист В. Матлин и режиссер С. Левит-Гуревич могли бы, кажется, пойти проторенной дорожкой: ограничив объекты кинопоказа каким-нибудь вошедшим в моду W-образным двигателем или эффектным колесом турбины. Жуя привычную жвачку обтекаемого дикторского текста, они легко и без особых хлопот объяснили бы в пяти-семиминутном очерке суть понятия о надежности применительно к этим устройствам. Сказав несколько слов об экономическом эффекте, авторы без труда угодили бы в «кинозабияки», и все остались бы довольны. Еще бы! Семиминутный очерк как-никак короче двадцатиминутного экранного зрелища. Но, к счастью, такого не случилось.

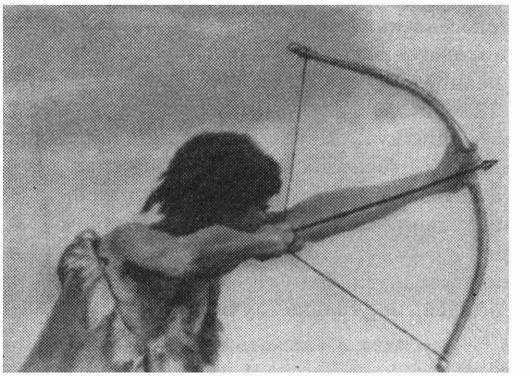
Первые же кадры заставляют зрителя задуматься над тем, как это все-таки важно продлить жизнь любого прибора, любой машины, любого аппарата, составляющих вкупе многомиллиардную армию верных помощников человека. Попробуем предположить, что выпускаемые сегодня тракторы «проживут» всего на треть больше запроектированного им срока жизни. На этом, казалось бы, «нехитром» мероприятии нам удалось бы сберечь многие десятки тысяч тонн драгоценного металла, необходимого всем отраслям хозяйства. Если надежной — без раковин и газовых включений — будет выливающаяся в ковши из мартенов сталь — значит куда больше, чем обычно, прослужат прокатанная из нее пружина для часов, ось вагонного ската, выштампованный автомобильный кузов.

Именно эти-то истины и объясняет фильм «Поговорим о надежности». Вот стартует космическая ракета. Ее полет смел, стремителен, и дорога к звездам кажется ничем не омраченной. Но вдруг ракета разваливается и падает вниз, охваченная пламенем неожиданного пожара. Вот ударяется оземь потерпевший аварию самолет. Вот разбивается автомобиль. Почему же столь чудесные творения человеческого гения гибнут раньше времени, а вместе с ними рассыпается в прах труд инженеров, рабочих, ученых?

* Автор сценария В. Матлин. Режиссер С. Левит-Гуревич. Оператор П. Тартаков. Редактор Г. Кемарская. «Моснаучфильм», 1965.







«Поговорим о надежности»

— Все дело в том,— отвечают авторы фильма,— что у этих с виду столь совершенных творений индустрии оказался низким коэффициент надежности. Собранные из многих сотен, а зачастую тысяч узлов и деталей, они на каком-то этапе выходят из строя из-за того, что отказывает одна. Чем сложнее машина, чем выше скорость ее движения, чем производительнее ее конструкция, тем, оказывается, ниже коэффициент надежности. Такова та трагическая закономерность, в плену у которой пребывает значительная часть сегодняшней техники. Авторы фильма метко и лаконично иллюстрируют ее разнообразным материалом, призывая к раздумью и размышлениям.

А поразмыслить явно есть над чем. Ведь двадцатый век — это век машин, властно вторгающихся во все многообразие окружающей нас жизни. Научно-технический прогресс неодолимо убыстряет темп накопления интеллектуальных ценностей, ведет к рождению новых отраслей промышленности, к появлению машин, о которых полвека назад грезили лишь фантасты.

По все возрастающей кривой движется процесс накопления знаний.

Реальным выражением прогресса служит появление огромного числа машин, приборов, устройств, призванных служить человеку в разнообразных его делах и помыслах. Число их увеличивается со скоростью, поистине астрономической.

Потому-то так остро встала сегодня на повестке дня проблема надежности машин, проблема безотказности их действия и продления срока их полезной службы до максимально возможных пределов. Народнохозяйственную значимость этого комплекса вопросов, его общечеловеческую важность трудно переоценить. И оттого-то проблемы надежности, затронутые в фильме, одинаково волнуют и академика — главу исследовательского центра и домашнюю хозяйку, мечтающую об универсальной машине — о «слуге за все», безотказном и надежном.

Авторы фильма затевают свой большой разговор с такой, казалось бы, понятной всем и доступной вещи — электрической лампочки. До конца ли она понятна, вот вопрос?

Оказывается, нет. Оказывается, одна из тысячи лампочек, выпущенных заводом, выходит из строя раньше срока. И когда именно — не знает никто. Подобная опасная неожиданность может наступить в любую секунду и повлечь за собой не только наступление темноты, но в ряде случаев и аварию, катастрофу, а может быть, и бедствие.

Надежность любого из существующих на земле детищ техники всегда ниже вожделенной нормы. И началось это еще в ту далекую пору, когда человек сменил первое свое примитивное оружие охоты на сложное орудие труда. Ведь элементарный сук, скажем, куда проще сохи. В сохе, несмотря на отсутствие технических хитростей, куда больше деталей.

Ну а чем их больше, тем чаще жди от них разнообразных подвохов, восклицают за кадром авторы.

Они не ждут, что зритель поверит им на слово, и убедительно аргументируют эти истины занимательной и, кстати сказать, тонко и изящно сделанной мультипликацией, многочисленными чисто иллюстративными кадрами; даже такой знакомой с детства по школьным учебникам картиной, как «Охота на мамонта».

Автоматические линии, кибернетические машины, сложные электрические схемы, обыкновенные станки и машины, состоящие из сотен, а подчас даже из многих тысяч деталей, отнюдь не отличаются избытком надежности. Каждому из них до полной — стопроцентной надежности — не хватает ничтожной доли. А доли эти множатся, подобно каплям дождя, сливаясь в страшный поток, который выходит из-под контроля людей, утверждают авторы картины.

— Что же,— звучит за кадром голос,— это неизбежный тупик.

Однако авторы фильма напоминают, что история науки и техники полна свидетельств того, как в трудные и, казалось, безвыходные моменты их развития, когда нужные решения не шли в руки долгими десятилетиями, экспериментаторы неожиданно набредали на них, обращаясь к матери-Природе. Именно неистощимая в богатстве своих форм Природа развязывала сложнейшие узлы, подсказывала новые решения. Так произошло и с технической надежностью.

На экране возникают удивительные примеры живучести, неистребимости «конструкций», созданных природой в течение миллионов лет ее эволюционного развития. Вот, расправив могучие крылья, взлетает орел. И объектив кинокамеры «подсматривает», как предельно точны и четки его свободные движения. Вот в движении и борьбе кабан, тигр.

Коэффициент надежности творений природы часто неизмеримо выше коэффициента самых совершенных машин.

Почему? Уверенно и обстоятельно отвечают на это авторы картины.

Будучи «великой поборницей надежности», природа снабдила свои творения «дублями». Она дала им, например, по два глаза, по два уха, по две половинки легких, «оснастила» их похожими друг на друга конечностями. Откажет одно — самостоятельно сработает второе «устройство». В этом принципе неистребимая цепкость жизни, ее высочайшая способность противостоять разрушению, ее, если хотите, выверенный временем коэффициент надежности.

Железнодорожники, оснащая свои магистрали системой сигнализации и блокировки, широко использовали подсказанный природой принцип «дубля». Переключение сигналов светофора здесь обеспечивается одновременно двумя полностью одинаковыми реле. Откажет одно — обязательно сработает другое.

Следуя за сценарием, оператор П. Тартаков сумел в скупых, но емких по внутреннему содержанию планах выразить разумность идеи «дубля» — резерва, подсказанного человеку самой природой.

Но все же следование по этому пути выгодно далеко не всегда. Что сталось бы со всеми великолепными творениями человеческого разума, воплощенными в металле, железобетоне, в пластмассе, дереве, если мы стали бы снабжать каждое двумя сердцами — моторами, двумя дублирующими системами электрического питания, снабжения топливом и т. п. Вероятно, мы снова вернулись бы, правда, несколько на иной лад, к тяжелым, громоздким устройствам, родившимся на заре технической революции. Да, здесь нужно нечто совсем другое.

И авторы апеллируют к конструкторам, к тем, у кого в руках судьба надежности современной техники.

Рассматривая проблемы надежности во множестве ракурсов, авторы фильма легко привлекают к ней внимание зрителей. Объективу кинокамеры удается заглянуть и в святая святых науки — в лаборатории ученых, где создаются необыкновенно емкие, «непобедимые» электронные схемы, способные к своего рода техническому мышлению.

Мир современной техники нуждается в «неусыпном мозге». Поиски дорог, ведущих к этому новому чуду техники, длятся давно. Рассматривая мелькающие на экране кадры, я невольно припоминаю перипетии, связанные с эволюцией вычислительной техники. Ведь теперь, вероятно, немногие помнят, как лет эдак десять-двенадцать тому назад, подобно истинным первооткрывателям, мы взахлеб восхищались вереницами электронных ламп, мигающих за стенками серых стальных шкафов. Нас восхищало понятие о машинной памяти, ошеломляющее быстродействие

вычислительной техники. И некоторым, помнится, даже жутковато делалось от способности математической машины «мыслить», распознавать образы, то есть синтезировать в своих глубинах процессы, считавшиеся свойственными только человеку.

Но минули годы. Восхищение сменилось трезвой оценкой достоинств. Специалистов занимают сейчас проблемы активного вторжения электронного счета в самую жизнь. Теперь речь идет о широких шагах кибернетики на всех дорогах — от социологических исследований и до математического моделирования живой клетки. Все меньше в вычислительной технике становится столь живописно «мигающих», но, к сожалению, малонадежных стеклянных ламп, которые так некстати «выскакивают» — перегорают.

Идеальным прообразом математического мозга, должно быть, уже недалекого будущего явится, вероятно, молчаливая, «некиногеничная» машина, в которой ничто не станет ни мигать, ни двигаться. Это будет, скорее всего, машина-миниатюра, сложенная из тончайших пленок, «умеющих» преобразовывать и хранить электрические сигналы, превращать их в доступные разуму логические понятия. Ее габариты даже в сложнейших вариантах не должны будут превысить, как предполагают сведущие ученые, размеров... небольшой тонкой пластинки.

Это мечта, к которой смело и упорно стремится наука. И главное, что озадачивает их в поисках,— надежность. Нужно, чтобы подобного рода мозг действовал четко и безотказно. Сегодня это пока трудность. Ну а завтра? Кто знает, что сулит нам прекрасный завтрашний день науки, поставленной на службу строительству коммунизма. Ведь дерзаниям нашей науки нет предела.

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

Осуждение и защита

Недалеко то время, когда наши фабрики станут выпускать мебель только отличного качества, а производство телевизоров будет так тщательно налажено, что они перестанут ломаться. Но, наверное, никогда продукция студии не сможет состоять из одних сплошных удач, ибо вряд ли можно предусмотреть все те неожиданности, которые возникают при производстве фильма.

Это хорошо понимают и кинематографисты, и зрители, и критики, поэтому каждый занимается своим делом: кинематографисты снимают, зрители смотрят, а критики критикуют. Этот справедливый порядок нарушается лишь в тех редких случаях, когда на экраны выходит фильм, промахи которого слишком очевидны, чтоб их можно было не заметить в процессе съемок, а достоинства слишком мизерны, чтобы студия могла надеяться на снисходительность публики. В подобных случаях сам факт появления такого фильма кажется противоестественным, и тогда в прессе предпринимаются попытки исследовать историю его рождения. На свет божий вытаскиваются постановления, заключения, стенограммы — словом, вся кухня кинематографического производства, обычно скрытая от посторонних взглядов. При желании не так уж трудно обнаружить, что такой-то работник студии беспринципно расхваливал будущий плохой фильм, а такой-то принципиально ругал, что общественность вовремя не вмешалась и что, следовательно, виноваты такие-то и такие-то люди — надо лишь быть внимательным читателем и иметь терпение просмотреть всю пачку документов до конца. Однако, как бы безупречно ни была построена система доказательств этой вольной или невольной вины студии, в истории каждого — даже очень слабого фильма — всегда можно обнаружить и другое — чью-то искреннюю веру в успех дела, чьи-то, пусть несвершившиеся, но честные надежды на то, что трудности будут преодолены.

Подобные, довольно противоречивые ощущения возникают и при чтении материалов по фильму «Спящий лев». Поэтому пусть читатель простит нас за несколько нарочитую форму предпринятого исследования. Мы решили дать возможность наиболее подробно и полно высказаться документам, с которыми ознакомились, и поэтому представили себе нечто вроде суда — суда, где есть обвинитель, но есть и защитник.

Но сначала несколько слов о фильме.

Порой на наших экранах появляются комедии, с самого начала поражающие нас легковесностью задач, бессмысленностью и никчемностью темы. О «Спящем льве» этого, пожалуй, сказать нельзя. История о том, как скромный и незаметный работник банка кассир Цветков преодолел собственную трусость и поднял голос против очковтирательства, демагогии, бюрократизма, могла бы стать основой для произведения острого и нужного. Но авторы фильма — сценарист К. Минц и режиссер А. Файнциммер, — начав важный разговор, по сути, свели его на нет, удалившись в область сновидений, стандартных дивертисментов. В сущности, вся вторая половина картины — калейдоскоп из зрелищных сцен рыцарского турнира или состязания на шпагах и эстрадных номеров невысокого класса. В мешанине этих бессодержательных и не связанных друг с другом эпизодов тонет первоначальная мысль, стирается конфликт, блекнут характеры, казалось, намеченные интересно.

Вряд ли есть смысл подробно останавливаться на недостатках «Спящего льва». Затевая «суд» над ним, мы ставили себе цель не столько вынести приговор фильму (это уже сделано в прессе), сколько подробно ознакомиться с историей его возникновения.

Итак...

— Обвиняемый, ваше имя, год и место рождения.

— «Спящий лев». Место рождения — «Мосфильм», Шестое творческое объединение. Год рождения — 1965.

Судья зачитывает обвинительное заключение:

— Фильм «Спящий лев» вышел на экраны осенью 1965 года. Его крайне низкий художественный уровень вызвал недоумение как зрителей, так и кинокритики. В газетах появились критические рецензии под названиями «Когда же проснется лев?» («Комсомольская правда»), «Лучше бы он не просыпался» («Вечерняя Москва»), «Се лев, а не собака» («Московский комсомолец») и т. д. Сегодня нам предстоит выяснить, каким путем фильм проник на экран и можно ли считать его неудачу простой случайностью.

Ознакомившись с материалами дела, мы установили следующее.

Первый вариант сценария «Спящий лев» был представлен в Шестое творческое объединение в 1962 году. Работа над ним длилась около полутора лет. 8 января 1964 года на заседании Художественного совета объединения было решено наконец одобрить сценарий, и 15 февраля того же года он был запущен в режиссерскую разработку. 15 мая 1964 года объединение приняло и одобрило режиссерский сценарий. Однако впоследствии выяснилось, что он нуждается в переделке, и к работе над уже принятым режиссерским сценарием были прикреплены доработчики. Они представили сначала первый, а затем второй вариант режиссерского сценария, который снова был одобрен Худсоветом.

Следует считать, что и эти варианты были недоброкачественные, ибо в процессе съемок сценарий пришлось еще раз переделывать. В силу всего вышеизложенного работа съемочной группы шла крайне неблагополучно. Трижды Художественный совет собирался для того, чтобы обсудить актерские пробы, и дважды они не были приняты. Вскоре после запуска фильма в производство последовал простой, который продолжался с 16 ноября 1964 года по февраль 1965 года включительно. Это в свою очередь повлекло за собой невыполнение плана и перерасход.

Следствие пришло к выводу, что крайне низкий художественный уровень фильма нельзя считать случайностью. В производство был запущен недоработанный сценарий. Объединение не смогло с должной требовательностью и принципиальностью отнестись и к последующим событиям в жизни фильма. Там, где нужно было принять самые строгие меры, ограничивались полумерами. Безответственность, невзыскательность — вот причины, которые привели к появлению такого слабого, беспомощного фильма, как «Спящий лев».

З а щ и т н и к. Когда на экраны выходит фильм, слабость которого слишком очевидна, мы легко находим слова, помогающие нам поставить диагноз: беспринципность, безответственность, отсутствие должной требовательности. Но ведь существуют и другие слова, столь же резкие и неприятные. Вот они — осторожность, нежелание идти на риск, недоверие к художнику. Очевидно, чтобы полностью застраховать себя от неудач, студии следовало взять установку только на гениальные сценарии, а от всех прочих отказываться — но тогда не появилось бы многих фильмов, которые мы признаем сейчас удачными. Между гениальным и абсолютно бесперспективным сценарием существует масса промежуточных стадий. Чаще всего студии приходится иметь дело с произведениями сырыми, недоработанными, но представляющими несомненный интерес. Именно таким, мне кажется, и был сценарий К. Минца «Спящий лев».

Вряд ли его тема может вызвать какие-либо сомнения. В сценарии К. Минца идет речь о трусости, общественной пассивности — о явлениях очень сложных, противоречивых, волнующих сей-

час многих художников. Разве не так же борется с самим собой, со своей осторожностью и беспринципностью герой другого современного фильма — молодой физик Лебедев? Разве не об этом говорят и спорят в картине Хуциева «Мне двадцать лет»? Отнюдь не пытаясь сравнивать эти фильмы, я хочу лишь сказать, что автор «Спящего льва» не остался в стороне от того острого поиска, который ведется сейчас кинематографистами. К. Минц попытался раскрыть проблему борьбы человека с самим собой в комедийном, остросатирическом ключе. Он избрал интересное место действия — маленький периферийный банк, в который и поместил своего героя с нежной фамилией Цветков. Он нашел для Цветкова сильного противника — бездарного руководителя Телегина, готового заведовать чем угодно — и винным заводом, и банком, и — если потребуется — балетом. Автор окружил своих героев той атмосферой, которую всегда стараются создать вокруг себя плохие руководители: угодничество, страх, подобострастные вопросы к секретарше: «Сам» у себя?», служебные перешептывания в коридорах на тему «снимут или не снимут» — все это зло и довольно точно описано в сценарии. И я думаю, что объединение не совершило ошибки, заключив договор с автором. Как здесь уже было сказано, работа продолжалась около полутора лет, и вот наступил такой момент, когда нужно было либо принять сценарий к производству, либо прекратить над ним работу. 8 января 1964 года состоялось обсуждение последнего, четвертого варианта сценария. Большинство членов Худсовета были искренне уверены в удаче. Вот выдержки из некоторых выступлений.

«По-моему, этот вариант лучший из всех, которые имелись» (В. Крепс).

«Великолепная находка, которая здесь есть и на которой держится сценарий, заключается в формуле: заяц и лев» (А. Алов).

«Мне сценарий тоже нравится. Я как-то трудно принимаю комедию — дело в том, что у нас давно не появлялось хороших комедий и есть какая-то жажда в смехе. Поэтому я считаю, что если удастся снять хорошую комедию, мы сделаем полезное дело» (Е. Мальцев).

О б в и н и т е л ь. Однако похвалы не были безоговорочными. Например, тот же Елизар Мальцев закончил свое выступление так:

«Тут у меня довольно серьезная претензия к автору сценария. Получается, что посмеяться — посмеялись, и пошли пить чай с малиновым вареньем. А я хотел бы не только посмеяться, но чтобы после этой комедии мне было бы и немного грустно и чтобы я понимал: не зря эти люди боролись, не зря воевал Стрельцов, не зря заяц превратился во льва. А то получается, что уж очень все это обкатано, ни сучка, ни задоринки, нет какой-то остроты в конце, перца, соли там не хватает. Уж очень все зализано, очень все благопристойно, очень много там такой розоватости».

К мнению Е. Мальцева присоединился и писатель Ю. Трифонов:

«Авторы сценария чересчур увлеклись зрелищностью, внешней комедийностью в ущерб какому-то внутреннему, глубокому развитию сюжета... Больше всего в сценарии мне нравятся как раз не эти гротесково придуманные эпизоды, а борение в человеке льва и зайца. Это интересно, оригинально, но меня все время гложет мысль: это интересно задумано и не проявлено, не использована эта великолепно найденная метафора по-настоящему, она тонет среди поверхностных, иногда остроумных, иногда среднеостроумных и малоостроумных вещей, и все это создает какой-то розоватый флер. Это не сатира... Телегин чрезвычайно легковесно осмеян. Это фигура не страшная, против такого Телегина не надо быть львом, на него пойдет и заяц».

Были подвергнуты критике и более мелкие, частные огрехи сценария. Режиссер В. Наумов, например, сказал:

«История с «Пиковой дамой» мне вообще не нравится. Это просто анекдот, который давно ходит...»

Как видите, те справедливые слова, которые мы сейчас говорим в адрес фильма, впервые прозвучали еще два года назад, на заседании Худсовета. Они прозвучали в то время, когда положение еще можно было исправить. Отчего же объединение не сделало этого?

З а щ и т н и к. Если учитывать все упреки в адрес сценария, пришлось бы его в корне переписывать. Но нельзя делать это до бесконечности. Вряд ли кто-нибудь будет утверждать, что на Художественном совете сидели люди, абсолютно неспособные трезво оценить достоинства и недостатки сценария. Но они понимали и другое — особенности творческого процесса. «Некоторые моменты сценария, может быть, оставляют желать лучшего,— сказал, например, редактор фильма писатель Г. Бакланов.— Но прежде всего я хотел бы сказать, что сценарий находится в такой стадии, когда, чем больше его доделывать, тем дальше он будет от постановки... Слишком долго он находится в стадии сценарной разработки, и у всякого человека может не только иссякнуть терпение, но и дальнейшая работа окажется во вред делу».

Необходимо учесть и другое — мнение режиссера-постановщика. Сценарий «Спящего льва» предназначался для А. Файнциммера, а он сказал на Худсовете следующее:

«Если мы будем принимать все эти замечания, то это, в сущности, будет новый сценарий, с новыми стилевыми и жанровыми особенностями. Я же собираюсь ставить именно этот сценарий».

Объединение поверило режиссеру-постановщику. Сейчас мы можем сказать, что вера не оправдалась. Но ведь не раз она оправдывалась! У режиссера есть только одна возможность убедить товарищей в правильности своей позиции — получить право на постановку.

О б в и н и т е л ь. Режиссеру А. Файнциммеру было дано право ставить сырой, недоработанный сценарий. И это кажется мне ошибкой.

В сущности, произошло следующее. В 1962 году объединение ознакомилось с замыслом К. Минца. Как и защитник, я считаю, что этот замысел был интересным, перспективным и заслуживающим внимания. Но в процессе работы автор сценария пошел не по тому пути, увлекся внешней зрелищностью, всеми этими турнирами, снами, видениями и потерпел неудачу. Действительно, трудно переписывать сценарий до бесконечности. Действительно, досадно откладывать его запуск. Но во имя того ценного, что заключалось в сценарии К. Минца, это нужно было сделать еще раз. Объединение пошло на компромисс и запустило недоработанный сценарий в производство. И эта первая, быть может, самая главная ошибка породила серию поистине странных событий, которые сделали на студии «Спящего льва» буквально притчей во языцех.

З а щ и т н и к. Действительно, съемки фильма проходили крайне неблагополучно, но порой по совершенно не зависящим от объединения причинам.

Во-первых, отказался сниматься в главной роли артист И. Ильинский, для которого, собственно, был написан сценарий. Затем на страницах мосфильмовской многотиражки «Советский фильм» в сентябре 1964 года разгорелась целая дискуссия о поступке художника Б. Бланка, который в самый разгар работы над фильмом покинул съемочную группу и перешел на другую картину. И, наконец, существует правило, по которому автор комедийного сценария на все время съемок прикрепляется к фильму, потому что всегда может возникнуть необходимость в его оперативном вмешательстве. А К. Минц вскоре после того как сценарий был запущен в производство, уехал в Таджикистан и не смог участвовать в дальнейшей работе. Чтобы как-то исправить положение, студия была вынуждена срочно пригласить двух доработчиков — Г. Горина и А. Арканова.

О б в и н и т е л ь. Именно история с доработчиками кажется мне одной из самых невероятных. Вот перед нами режиссерский сценарий А. Файнциммера, представленный Худсовету объединения 15 мая 1964 года. По идее, он должен уже более или менее точно соответствовать будущему фильму. Ведь режиссерский сценарий является тем последним, продуманным и выверенным материалом, по которому должен сниматься фильм. Конечно, в процессе съемок возможны отклонения, но, как правило, если работа идет нормально, они не очень значительны.

Режиссерский сценарий А. Файнциммера весьма существенно отличается от фильма «Спящий лев». В нем есть эпизод встречи Цветкова со своей дочерью Наташей, которую он потерял во время войны, а теперь нашел. В нем есть довольно большая сцена в цирке — со львами и разговором укротителя со своей женой. В нем есть эпизод «сна» или видения Стрельцова, который представляет себе в мечтах, как он изменил бы работу в банке, если бы был директором. Этот сон во время съемок «вылетел», зато другой сон — а именно Цветкова — значительно расширился (к рыцарскому турниру добавились еще дуэли на шпагах и на пистолетах). Наконец, в режиссерском сценарии мотив неожиданного геройства Цветкова совсем иной: оказывается, он проявил настоящую храбрость во время Отечественной войны, о чем ретроспективно рассказывается в режиссерском сценарии.

Как видите, едва ли не половина сцен переделывалась уже после утверждения режиссерского сценария, то есть когда фильм должен был сниматься!

И здесь пришло время продемонстрировать два документа, которые в соседстве друг с другом выглядят по меньшей мере странно.

Вот стенограмма заседания Художественного совета, обсуждавшего режиссерский сценарий «Спящий лев»:

«Мне кажется, что этап работы над режиссерским сценарием прошел очень продуктивно. Сценарий выстроился сейчас в этом варианте, мне кажется, лучше и интереснее, чем предыдущие варианты, которые тоже нас вполне устраивали как основа для создания фильма» (П. Данильянц).

«Мне сценарий очень понравился. Я считаю, что авторы выполнили все требования нашего Худсовета и Главного управления по производству фильмов. Это вещь великолепная, она с большой емкостью мыслей» (В. Крепс).

«В целом эта вещь мне очень понравилась. Я много смеялся, и мне показалось, что тут смех умный и достаточно злой» (Ю. Карасик).

Эти речи прозвучали 15 мая 1964 года.

А 4 декабря того же года объединение направило начальнику Главного управления художественной кинематографии Ю. Егорову письмо с просьбой разрешить прикрепление к режиссерскому сценарию доработчиков. Обосновывалось это так:

«В процессе работы над постановочным проектом и репетиций с актерами в фильме «Спящий лев» стала очевидной необходимость доработки диалогов, с тем чтобы улучшить сценарий, усилить комедийное звучание картины».

Таким образом, расхвалив режиссерский сценарий, объединение другой рукой словно бы подписало ему обвинительный приговор.

О том, во что обошлась студии такая странная и двойственная политика, уже было в свое время сказано в статье Б. Батырева «Не слишком ли дорого?», опубликованной в многотиражной газете «Советский фильм» 14 января 1965 года:

«Фильм начинался со сценария. Он был утвержден Худсоветом объединения, и автору — К. Минцу — гонорар выплачен полностью.

Сейчас идет интенсивная работа над... сценарием. Ее проводят молодые сатирики А. Арканов и Г. Горин. Заметьте, не бесплатно.

Вполне возможно, что сценарий требует доработки. И здравый смысл подсказывает, что это непременно должно было выясниться гораздо раньше — по крайней мере между вторым и третьим обсуждениями сценария на Худсовете.

Почему недостатки сценария не были замечены и исправлены своевременно? И кто в конце концов несет за это ответственность? Моральную, вероятно, Худсовет. А материальную? Ведь на сделанные сейчас 403 полезных метра израсходовано более ста тысяч рублей в новом исчислении. Произведя простейшие арифметические действия, нетрудно убедиться, что метры эти получились, прямо скажем, дороговатыми...»

Таким образом, одобрив режиссерский сценарий, объединение во второй раз пошло на компромисс, совершило следующую ошибку, прочно зачислив «Спящего льва» в разряд «неблагополучных фильмов».

На этом термине мне хотелось бы остановиться несколько подробнее. Что такое «неблагополучный фильм»? Это фильм, который еще во время съемок вызывает серьезные сомнения у коллектива студии. До поры до времени об этом прямо не говорится, но сомнение словно носится в воздухе. В такую группу обычно неохотно идут люди. В кулуарах студии можно услышать самые плачевные прогнозы, которые, кстати сказать, чаще всего оправдываются.

З а щ и т н и к. Не будем вторгаться в область настроений и предположений. Объединение действительно несколько поспешило с принятием режиссерского сценария. Но в дальнейшем оно искренне и серьезно пыталось помочь группе «Спящий лев». Например, для обсуждения актерских проб Худсовет собирался трижды. Позвольте мне процитировать отрывок из статьи оператора фильма В. Павлова. Эта статья была напечатана в газете «Советский фильм» 21 января 1965 года как отклик на статью Б. Батырева. Вот что пишет В. Павлов о пробах:

«...После второго тура проб (в конце августа) положение с актерами казалось настолько ясным, что директор картины Г. Лукин нашел возможным немедленно отослать подсобную технику, лихтвагены и прочий груз в Кишинев.

Однако, как это выяснилось уже после отправки имущества, группе предстояло переснять пробы заново, а всему отосланному грузу — ждать группу в Кишиневе ни много ни мало — месяц.

Третий тур проб снимался в основном из-за того, что в предыдущих неясным оказалось режиссерское решение...

Возможно, для режиссера, впервые ставящего фильм, требование показать, каким будет фильм, было бы справедливо. Применительно к А. Файнциммеру такие требования вели только к добавочной работе группы и дополнительным затратам времени».

Как видите, внимание Худсовета к «Спящему льву» некоторым членам съемочного коллектива казалось даже чрезмерным. Во всяком случае, ясно, что Шестое объединение ни на минуту не выпускало работу над фильмом из-под контроля. Были, казалось бы, приняты все возможные меры для того, чтоб исправить положение.

О б в и н и т е л ь. Не меры, а полумеры. Очевидно, работу над фильмом следовало приостановить на более длительный срок. Объединение не решилось это сделать. Но поскольку на студии с каждым днем все меньше и меньше верили в удачу «Спящего льва», работа подвигалась с большим трудом. Об этом, кстати, упоминает и В. Павлов, статью которого здесь уже цитировали:

«Разобраться, кто и в чем виноват, вероятно, возможность еще представится. Однако следует заметить, что Б. Батырев, перечисляя беды «Спящего льва», совсем не коснулся работы съемочной группы. А ведь нужно признать, в подготовительном периоде работа группы шла малоорганизованно. «Начальника режиссерского шта-

ба» — второго режиссера — не было. Двухмесячная работа и. о. режиссера — пенсионера К. Жуковского — положения не изменила. Подбор актеров проводился чрезвычайно замедленно — «рапидом». Декорация, специально подготовленная для проб актеров в первом павильоне, не была использована — ее пришлось сломать. Группе в это время снимать было некого. Позднее пробы актеров проводились в чужой декорации...»

Этот отрывок дает лишь слабое представление о том, как тяжело складывается жизнь «неблагополучного фильма» и сколько энергии, сил, нервов приходится на него тратить членам съемочной группы.

И если у объединения не хватает решимости вовремя вмешаться, чтобы предотвратить катастрофу, с каждым днем все больше и больше людей втягивается в эту неблагодарную и тяжелую работу. Здесь не время и не место говорить об актерах — а ведь актеры в «Спящем льве» снимались отличные: К. Сорокин, С. Мартинсон, С. Филиппов, Ю. Белов, З. Федорова, М. Пуговкин, Т. Носова — все это известные, популярные имена. Но ни для кого из них «Спящий лев» не станет, наверное, приятным воспоминанием, не войдет в список удач, а силы на фильм были потрачены немалые, да и роли — будь они выписаны глубже, острее, интереснее — могли бы послужить основой для создания интересных образов.

Я заканчиваю. Статьи Б. Батырева и В. Павлова были напечатаны в январе 1965 года. А 12 марта в «Советском фильме» появилось первое успокоительное сообщение: «После длительного перерыва группа «Спящий лев» приступила к съемкам».

Казалось бы, все бури и грозы вокруг фильма отшумели. Но нет! 8 апреля мы вновь читаем тревожные строки: «Руководство объединения должно осуществлять повседневный контроль за работой этой съемочной группы». И, наконец, 6 мая новое сообщение по поводу «Спящего льва»: «27 апреля состоялся просмотр отснятого материала Худсоветом объединения. К работе над уточнением некоторых сценарных положений привлечена Главная редакция студии».

Это значит, что в самый разгар съемок пришлось вновь переписывать сценарий, «уточнять некоторые его положения».

...Нет, далеко не случайной была неудача фильма. Наоборот — было бы удивительно, если б он получился. Низкий художественный уровень «Спящего льва» — это результат нерешительности. На студии это хорошо понимают. Позволю себе привести еще одну, самую последнюю цитату из стенограммы заседания Художественного совета Шестого объединения, которое состоялось 14 июля 1965 года.

«Мы сделали в объединении картину дурного тона,— сказал А. Алов,— Это должно послужить поводом для самых серьезных размышлений о принципах нашего объединения...»

«Надо на заседании нашего Художественного совета обсудить отдельно вопрос о том, как проходила работа над этой картиной» (В. Наумов).

Попытку такого разговора мы и предприняли сегодня.

...Здесь мы обрываем наше выдуманное судебное заседание, поскольку в нем больше нет надобности. Думается, что цитировавшиеся материалы дают подробную картину рождения «Спящего льва». Ни одно, даже самое сложное в творческом и производственном отношении кинопроизведение, пожалуй, не изобилует столькими драматичными и тяжелыми событиями в процессе съемок, как фильмы, запущенные в производство по недоработанным, неготовым сценариям.

Больше к истории «Спящего льва» нам нечего добавить.

Письмо критику А. Свободину

Дорогой Александр Петрович!

Ваша статья о моем фильме «Время, вперед!»* разбередила во мне унявшиеся было «волнения страсти».

С болью и радостью я снова ощутил прошедшие сквозь меня дни этого фильма. И насущной, почти целительной показалась мне возможность, придравшись к случаю, высказать наконец словами то, что думалось, думается и, главным образом, чувствуется много в связи с фильмом «Время, вперед!». Вот я и решил написать Вам.

Но беда в том, что, севши писать, я совершенно ясно увидел, что, кроме, как говорил Щедрин, «смутности своих ощущений», мне, кажется, нечего выразить на бумаге.

Теперь. Для чего же я все-таки вызвался писать? Зачем мне это понадобилось? Ведь должны же быть какая-нибудь цель и смысл для меня в этом разговоре с Вами? Авторское тщеславие? Желание объяснить и прокомментировать то в фильме, что может оказаться непонятым, незамеченным и несопереживым зрителями, критикой? Чтобы сделать все возможное для защиты своего детища от нападок? Чтобы самому как-то косвенно, помимо самой картины обрушиться на незримого, но существующего «оппонента»? Скорее всего — все это вместе.

А может быть, и просто для того, чтобы в разговоре самому точнее сообразить, отдать себе отчет в этой недавно оконченной работе.

Мне почему-то грустно.

Эта была очень трудная картина. Самая тяжелая у меня. В ней все давалось трудно, многое в ней было ново для меня и не всегда свойственно мне. А материал фильма оказывал нам бешеное сопротивление. Все в этом фильме было против нас, против зрителя. Почти ничего не помогало нам. В сценарии не было ничего самоигрального.

В этом смысле наш будущий фильм «Золотой теленок» (по Ильфу и Петрову) при несравненно большей постановочной сложности, при еще большей жанровой необычности, при необходимости решения сложнейших стилистических проблем будет, мне кажется, легче, так как там мы будем «скакать» верхом на захватывающем сюжете, на шлягерных сценах, на острейших конфликтах.

Сейчас меня беспокоит ощущение, что не все сделано, что следовало и можно было сделать в картине, мучит ощущение оставленных длиннот.

Хотя я отлично понимаю, что даже с самыми крупными купюрами и подрезками (вряд ли их набралось бы более 200—250 метров) фильм едва ли стал бы самым массовым. Тут дело в общем характере фильма, в его материале.

Мне грустновато от предвидения уходящих с сеансов зрителей. Не всех, конечно, а тех «обманутых», кто пришел в кинотеатр «отдохнуть», погрузиться в мир сложных интимных переживаний, кто ищет, наконец, на экране злобы дня, острых современных конфликтов, подчас сенсационности.

Ничего этого наш фильм предложить не может.

Он предлагает другое. Но...

Так много лжи и фальши, косноязычия и пошлости, серости и елея о самых святых, дорогих и главных для всех нас вещах и понятиях хлынуло в свое время с живописных полотен, театральных подмостков и экранов, что и по сегодняшний день зритель зачастую избегает смотреть фильмы об этих по сути своей самых для него святых, дорогих и главных вещах и понятиях.

Более того. Мне кажется, что зрители теряют интерес к фильмам о них самих (так много сказок и небылиц было им о них рассказано), к правде о них самих, о лучшем в них самих. Мне иногда даже кажется,

* А. Свободин. Наш бог — бег, «Искусство кино», 1966, № 3.

что люди боятся лучшего в себе, не хотят узнавать его. Потому что жить с лучшим в себе трудно и ответственно.

Итак: «смутность моих ощущений»... Без всякого порядка и системы, все подряд, что поделаешь — я уже вступил на этот путь.

Но что же все-таки о картине?

Вслед за В. П. Катаевым мне хотелось сделать почти «безгеройный» фильм. Групповой портрет разных, равных и равно интересных и милых мне людей. Поначалу Катаев (в самых первых наших разговорах) гнул к драматическому построению фильма. Он уже, видимо, плохо помнил, какую пьесу он сделал из своего прекрасного романа.

Это была роковая ошибка: делать из этого романа пьесу, так как роман «Время, вперед!» истинно кинематографичен.

Итак, В. П. Катаев хотел, чтобы в фильме была «история»: Он и Она (пусть Ищенко и Феня, пусть Маргулиес и Шура, пусть Корнеев и Клава), а остальное и остальные — на фоне. Валентин Петрович хотел, чтобы зритель знал, за кого он платит деньги, кого он должен и будет смотреть, за кем следить и кому лично отдавать свои чувства. Я же считал интересным для себя идти в композиции фильма по принципу катаевского романа, то есть бросать на холст, на огромное полотно в кажущемся беспорядке множество лиц, ярких портретов, каждый в той или иной степени недописанный, недовыписанный, недорассказанный. Пусть зритель по частям угадывает, фантазирует целое. Мне хотелось постепенно в о в л е к а т ь в повествование бесконечное множество лиц. Мне хотелось сделать картину о человеческом единстве без утраты личности, каждой неповторимой индивидуальности. Мне хотелось картиной спорить с идеей личности без единства.

Все начало картины (довольно, впрочем, длинное) после пролога мне хотелось дать с точки зрения и в ощущении человека, который как кур во щи попал в эту заваруху обстоятельств и лиц.

Первое и довольно долгое время для зрителя, как для писателя в фильме (жаль, что он не получился, кроме сцены разглядывания в бинокль, по-моему, очень изящной и емкой в смысле драматургии), все должно быть «ребусами», досадливым мельканием лиц, обрывков разговоров, обрывков ситуаций. Сначала для зрителя какие-то безымянные лица.

Мне нравится, например, как подан в начале Маргулиес, как мы через вошедшего с пачками газет парня случайно натыкаемся на какого-то кричащего в телефон человека с зубной щеткой во рту, как прислушиваемся к разговору его с телефонисткой о каком-то Корнееве, затем видим ненадолго этого Корнеева, затем снова попадаем уже к Маргулиесу, затем от него уходим, отвлекаемся со стариком кассиром, милиционером и Винкичем к писателю в сберкассе, затем снова на проходе Винкича и писателя натыкаемся на Маргулиеса, а с ним снова попадаем в ячейку 6-го участка и т. д.

Постепенно зритель должен освоиться и начать узнавать, связывать, разбираться, привыкать к людям, отбирать существенное, оценивать. Здесь на долю зрителя должна приходиться немалая работа. Да и весь фильм рассчитан на эту работу; зритель должен устать за эти два с половиной часа. Он совершил нелегкую экскурсию со м н о ж е с т в о м впечатлений.

Зритель попадает в эпоху, еще очень близкую революции, в эпоху патетическую.

Он попадает в мир людей, живущих на переборе, живущих, как я чисто режиссерски каждый раз определяю с актером жизнь его персонажа, — «очень», все — «очень». Хотеть, не хотеть, любить, не любить, верить, не верить — все «очень»; все то же, что и в обычной жизни у всех людей, но только «очень».

Помните, как читают стихи пареньки в «живой газете»? Какая вера, цельность и самоотдача!

Мне уже после картины вспомнились стихи Тихонова:

> Праздничный, веселый, бесноватый,
> С марсианской жаждою творить...

Здесь все слова отражают пафос, ритм, дух человека нашей революции, его психологию.

Или, помните, у А. Прокофьева в «Яблочке»:

> А там под шапкой вострой,
> Как девушка стройна,
> Идет на полуостров
> Веселая страна.

Мне нравится: «веселая страна» Революции.

Я рад, что ввел в картину поэтическую, стиховую стихию и сделал одним из героев фильма В. Маяковского. Его образ начинается похоронами и затем идет по картине стихами, а где нет стихов, там их инерцией, общим ритмом, гулом, музыкой.

Мне кажется, что в целом фильм похож на лиро-эпическую, комико-героическую поэму в духе Маяковского.

При случае это можно проверить, разобрав строй и композицию фильма параллельно таким вещам, как, например, «Хорошо!». Между прочим, вступление и в фильме и в поэме точно одинаковое. Я даже сперва хотел начать фильм так: в черноте возникает голос Маяковского (со старой, с шипом грамзаписи), читающего «Время— вещь необычайно длинная...». И затем возникает хроника на голосе поэта (включая и кадры похорон самого поэта), а уж затем музыка.

Но после того как Свиридов написал свою увертюру, я понял, что стихи не нужны, и более того — что у фильма есть начало, а это так важно! Но тема этих стихов, их лиро-эпическое звучание остались в хронике и музыке.

Я, как и обещал, говорю совершенно беспорядочно и бессвязно — нет ни навыка, ни привычки к систематическому анализу. Поэтому буду так же продолжать.

Перед нами стояла сложная и необычная драматургическая и режиссерская задача, задача почти спортивно увлекательная. Ты подбрасываешь в воздух, как жонглер, одновременно десяток персонажей и начинаешь ими жонглировать.

В качестве рабочей формулы я для себя определил принцип построения фильма, как «монтаж аттракционов», то есть весь расчет был на то, чтобы при полном отсутствии захватывающей фабулы, интриги и единого связующего хода, способных держать интерес зрителя, пытаться вести зрителя от «аттракциона» к «аттракциону» и теплить его интерес в каждом отдельном эпизоде. Чем же? В чем полагался мною возможный интерес этих «аттракционов» для зрителя? В чрезмерной полноте, в переизбытке жизни героев.

Понятие «аттракцион» было для меня очень широким: ни метра без эксцентрики, без юмора; эксцентризм в жанре, в быту, в лирике, в патетике, в юморе.

Все сцены, каждый эпизод должны были быть сами по себе остры и притягательны по-своему, иметь свой трюк, свою изюминку. Все должно было служить этой притягательности, все шло в дело: и внезапная мелодраматическая и вдруг остропсихологическая сцена прощания Корнеева с Клавой в вагоне, и роды Фени (веселые роды, хотя и абсолютно правдивые, живые), и разговор Маргулиеса с Катей по телефону, и слоны, и падение Семечкина, и т. д. и т. п.

Мне жаль, что благое намерение — «ни метра без эксцентрики» — не осуществилось до конца: не хватило броскости, остроты в решениях, в подаче сцен.

Жаль особенно потому, что эта задача со всей ясностью была поставлена мною перед собой уже в начале работы.

Многое — и существенное — понималось и формулировалось уже в работе. Я для себя многие вещи ощутил и полюбил, лишь увидев их на экране, и понимание того, что я делаю, куда иду,— это часто приходило по ходу дела. Да так оно и должно быть, хотя в кино считают, что все решить и понять надо перед началом съемок, что съемки — это дело лишь механической реализации всех бумажных диспозиций.

Но тут дело в том, что зачастую кино вообще находится практически не на положении искусства, так как лишено возможности осуществлять произведение искусства по тем «технологическим» законам, по которым создается произведение любого другого вида искусств, то есть путем неограниченных поисков лучшего, точнейшего варианта.

Самый любимый мой эпизод в фильме — это когда Ищенко прибегает в барак, а там начинает рожать Феня. Меня лично этот эпизод глубоко волнует всякий раз, и, глядя его, я понимаю, что не зря делал эту картину. Возможно — это субъективно.

Барак, в котором вся переворотившаяся, поднявшаяся, переместившаяся Россия после 1917 года. Вся в ее социально-историческом срезе.

Мне трудно объяснить несомненную для меня емкость этой сцены: тут и какие-то суриковские, архиповские типы и спящий под знаменем татарин (тоже для России племя и фигура не случайная).

Все переплелось: икона и портрет Чернышевского, прицепленный на кумачовый лозунг!..

Таинственный, неисчерпаемый народ. Вот о чем картина (не путать с «загадочной славянской душой»). Возможности этого народа безграничны, пути неисповедимы, а что он может «отколоть»— это непредвидимо.

Итак— Ворошилов на коне, и крестятся старушки, и вбегает горячий Ищенко — фигура, по-моему, ренессансная по своей

пластической красоте и по нравственной, внутренней свободе человека, в равной степени чувствующего себя в этом мире хозяином и работником. Проход Фени с ее стонами и «ничаво» и «до свиданьица» — это я затрудняюсь объяснить, но в этом много сказано о народе; и терпение, и привычка уважения к «миру», и скромность, и все это вековое, хорошее и надежное.

И крестьянин, пишущий на доске ликбеза букву «А»,— это уже вековое, умноженное на 1917 год. Я счастлив, что придумал это. Вернее, не придумал. Это произведено было на свет лишь благодаря напряженному чувству любви к изображаемому предмету, то есть к людям, к стране, к Революции.

И мне кажется, что только это чувство любви к своим героям и выручало меня в этой работе.

Любовь к этому воздуху, разреженному
...дважды грозою двух революций!

Замечу мимоходом, что в этой сцене в романе и сценарии Феня лежала на койке на спине и громко стонала. А у меня она что-то дошивает.

То, что Феня лежала, меня не устраивало. Это было «не то», не соответствовало моему нравственному отношению к этим людям.

Как же мне устроить мучащуюся схватками Феню? Видывал я женщин, которые до самого роддома мыли полы, стряпали, стирали...

Конечно, открыл Л. Толстого. Я это всегда, при любой работе делаю. Как ведет себя Кити перед родами? Шьет. И Феня будет шить! Нравственная позиция совпадает, и конкретность образа приемлет такую деталь.

«Украсть» у Толстого — все равно, что украсть у жизни. Поэтому я это «и за грех не считаю», как говорил Аркашка Счастливцев, и всегда это стараюсь делать, то есть «воровать» у Толстого.

В этой картине мне многое нравится, я понимаю достоинства многих сцен, но эта сцена плюс проезд на повозке в роддом (с блестящим диалогом Катаева), сама Феня — это для меня лучшее и главное в фильме.

Я помню, что так же меня волновала во второй серии «Воскресения» сцена прохода партии каторжных из тюрьмы по Москве. Эта сцена оправдывала для меня всю картину, она приводила меня в восторг — так хороша и серьезна она мне казалась. Хотя я знал, видел, что сделана она была далеко не безукоризненно и точно. В этой сцене решала музыка. Она все обобщила и заговорила об общей народной судьбе, все в себя вобрав: и Катюшу, и Нехлюдова, и каторжных, и жандармов, и мальчика в богатой коляске. Я читал в «Воскресении» войну народа с деспотическим государством и властью. Невозможность мирного сосуществования добра со злом, народа с деспотическим государством пронизывает всю книгу. «Не мир, но меч...»

Мне кажется осмысленным столкновение частного, конкретного (отказ в Петербурге сенатора по делу Масловой, который завершает «хождения» Нехлюдова по Петербургу) с общим — мощным выходом на площадь тюрьмы каторжных, со всплеском музыки и затем переход от общего прохода народа к частному, конкретному, крупному плану умирающего на булыжной мостовой. Как бы мне хотелось еще раз поставить «Воскресение»!

Вернусь, впрочем, к фильму «Время, вперед!». С самого первого снятого нами эпизода (это была сцена Саенко и Загирова перед фотографом), посмотрев его в Керчи в дублях и без звука, я затаил ощущение чего-то нового и своеобразного, прежде мною не виденного. Может быть, это возникло за счет новизны для меня широкого экрана, или за счет своеобразия атмосферы этого нашего «дальнего запада», или за счет какой-то прекрасной пропыленности кадров. Но что-то обнадеживающее было.

И в то же время сколько было в этой работе сомнений, ненависти к ней и к себе, отчаяния, сколько раз я проклинал себя, что взялся за эту картину!

Но работа шла. Я действовал, как пчела строит соты, работал, как «запрограммированный». В этой картине, больше чем в любой другой, работа шла на каких-то глубинных, заложенных в детстве и отрочестве ощущениях, на каких-то скрытых и неподозреваемых ресурсах жизненного опыта, человеческой сути.

Где-то краем сознания, краешком как бы постороннего глаза я отмечал неподражательность этой выстраивающейся картины. Ее несхожесть с другими фильмами. В своей художнической гордыне я позволял себе думать, что этот материал ничему не подражает, он без предвзятости, вне моды, что драматургия его нова, и принципиальна, и интересна. Мне казалось (и я радовался этому), что фильм при всей своей неподра-

жательности ни «западу», ни «востоку», ни «модерну», ни «авангарду» и т. п. есть прямое продолжение и развитие в с у т и с в о е й традиций советского русского кино второй половины 20-х годов, я бы шире сказал — искусства тех лет.

Эйзенштейн, Пудовкин и Дзига Вертов — вот три кинематографических источника, питавших этот фильм. И Маяковский. Такое соединение не случайно, так как это все художники-единомышленники и, более того, очень близкие по эстетическим принципам художники. Недаром Вертов был в «ЛЕФе».

Воспаленной губой
припади
и попей
из реки
по имени — «Факт».

Это было заповедью Дзиги Вертова и С. М. Эйзенштейна, у которого, по сути дела, «Броненосец» вырастает из факта, события и снят, как событие, хроника, но выведен в поэтическое обобщение. Я считаю, что именно «Броненосец» есть предтеча неореализма, а не фильм «Радуга», как думают сами неореалисты. Сейчас и у нас и на Западе наследие Эйзенштейна, Пудовкина и Вертова признано классическим, изучается и канонизируется; о них говорят в плане почтительного испуга и восхищения, так как, недавно открытые (Вертов), они произвели ошеломляющее впечатление своей сегодняшней новизной, современностью 35—40 лет назад открытых и доведенных тогда же до гармонического совершенства кинематографических возможностей освоения и отражения жизни. Восхищаясь формальной, даже чисто внешней стороной новаторства этих мастеров, не все могут и хотят понять революционную природу этого новаторства. Не хотят понять, что все это рождено революцией и революцию выражает. Так же и с Маяковским.

Эти художники, в полном смысле слова,— зеркало русской революции. Я ученик Эйзенштейна, иногда с ним споривший (это особая статья), но и в «Воскресении» многие находят следы его школы. Во «Времени, вперед!» есть одна неоправдавшаяся надежда.

Когда мы придумали эпизод сколачивания настила и затем танец на нем ребят с тачками, мне казалось, что это может быть грандиозная сцена — моему воспаленному воображению виделась новая «Одесская лестница».

Но сил не хватило, не хватило мастерства, л ю б в и и п р и в ы ч к и к ч и с т о й ф о р м е. Недостало воли воплотить задуманное до конца. Как часто мне и многим моим друзьям режиссерам недостает этой воли воплотить до конца замысел, не остановиться на первых решениях. Это все невнимание к о т д е л к е, к художественному блеску формы, неумение радоваться формальному мастерству, привычка к грубости формы, иногда пренебрежение к ней, как следствие того, что наше поколение выступило борцами еще на фронте борьбы за новое содержание, за правду жизни на экране в переломные 1955—1956 годы.

Вот так я и «не дожал» сцену. А какой был замах, как я этот эпизод рассказывал! А снял бедновато, несколько однообразно, не дал сцене широкого дыхания, не развернул ее во всю мощь.

Сцена, конечно, есть и многим даже нравится, но... Жаль, что нельзя снять ее еще раз заново.

Вот, значит, о традиции и новаторстве применительно к нашей картине. Можно было бы очень подробно показать черты того и другого в фильме по всем компонентам, примеры того и другого.

Но для этого нужен аналитический взгляд со стороны. Взгляд критика.

Что для меня было нового, принципиально важного и увлекательного в этой работе?

Хотелось соединить хронику с возможной достоверностью, хроникальностью атмосферы, поведение людей с полным отрицанием натурализма и правдоподобия, с романтическим дыханием материала.

Я бы сказал другое слово, точнее выражающее для меня дух фильма, мое отношение к жизни и людям: не приподнятое, а в о з в ы ш е н н о е. Вот правильно.

И когда я вспоминаю массовки фильма, народ в фильме, мне кажется, что тут получилось соединение безусловной правды и возвышенного.

Видимо, и упоминавшаяся сцена в бараке, где Феня рожает, тем меня и потрясает, что в ней и д е а л ь н о соединились проза, правда жизни, хроника с в о з в ы ш е н н ы м, п о ч т и р е л и г и о з н ы м ощущением этой жизни.

Ведь верно, все в этом бараке есть: и теснота, и неустройство, и уродство, и бедность, н о е с т ь и н е ч т о в ы с ш е е. Это я уже затрудняюсь объяснить, истолковать.

Это Вы должны и попробуйте мне объяснить. Что это?

Какая-то духовность в этом есть, и в народных сценах, и, если припомнить, во многих других сценах и людях фильма. Отрицание «сумасшествия эгоизма»; самоотдача как естественное состояние людей революции, как цель, быть может неосознанная, жизни народа. Преодоление «здравого смысла», негодного для революционеров, для народа, поднявшегося на такое великое историческое переустройство? Может быть, в картине есть все то, чего, мне кажется, иногда недостает и жизни и главное— искусству сегодняшнего дня.

Что я искал еще?

Я хотел и в актерах, в людях соединить абсолютную достоверность, конкретность образа, правду его жизни во всех подробностях с невероятным накалом страстей (то, что я выше называл жить «очень»), мне уже казалось недостаточным и принижающим довольствоваться жизнеподобием, естественностью, бытовой и психологической убедительностью актера на экране.

Я видел фильм как яркое, темпераментное зрелище, как перемес различных жанровых элементов даже в пределах одного образа, одной сцены, как смешение этих элементов в общем поэмном строе фильма. Так, например, всю работу, труд в фильме мне хотелось (и другого пути не было) дать совершенно условными ритмически-музыкальными сценами, почти балетом. Надо было этот, как мне казалось, несъедобнейший материал как-то подать зрителям. Приходила на ум «Вестсайдская история».

Балет № 1 — сколачивание нового настила.

Балет № 2 — танец ребят с тачками; игра буйных сил. Совершенно, казалось бы, невероятна с позиций «здравого смысла» сцена— рабочий человек не станет попусту растрачивать необходимые для работы силы.

Затем это «баловство» с тачками через четыре части разрешается драматическим балетом № 3— «Буран». Затем балет № 4— ночью после прихода Загирова, когда бригада принимает его словом «дурак!». Идет могучий марш— и работа. Мне этот кусок очень нравится: такой ритм, энергия, мускульность. Музыка Свиридова здесь грандиозна, жаль, что не удается дать ее в полном звучании, как играл оркестр на записи.

Между прочим, ведь в «Вестсайдской истории» тоже соревнование и тоже две «бригады» соревнуются по-своему; и тоже молодежь, и тоже любовь. И тоже различные национальности.

Интересны сходства и различия. Национальная проблема в той и нашей картине. Ищенко и Ханумов — русский и татарин. Два бригадира. Я считаю эту пару удачей. Это два монументальных образа. Богатырских. В Ханумове, в его щедрости есть что-то от Кончака. И еще пара — Маргулиес — Корнеев, пара клоунов-эксцентриков; один рыжий, другой — грустный — белый, еврей и русский. (Все наоборот.) Хороши они в своих огромных черной и белой кепках. Мне дорог естественный интернационализм фильма, рожденный революцией, ее воздухом.

Теперь о соревновании, о теме соцсоревнования. Это, как известно, уже давно никто смотреть в кино не хочет. Но оно, это соревнование, есть в книге, в сценарии и должно было — кровь из носа — быть в фильме.

Как же сделать соцсоревнование по-человечески близким зрителю. Вопрос стоял о путях возвращения зрителя к первоначальному звучанию этого слова, к человеческой сути этого слова-понятия.

Трудность и сложность состояли в том, чтобы в этом фильме «заставить сиять заново» многие потускневшие слова и понятия, вернуться к первозданности понятий и ощущений. Меня иногда приводила в отчаяние мысль о невозможности такого воскрешения. И чудо фильма (для меня необъяснимое) в том, что он обнаруживает в людях 1965 года (и в молодых даже) где-то глубоко и без надобности запрятанные эти чувства, о которых люди не только забыли, но даже и не знают порой о их существовании или, зная, стыдятся их в себе. И вот по ним-то одним, по этим чувствам, и ударяет фильм, и будит их, и удивляет, и радует, и смущает людей тем, что они в себе открывают.

Ведь фильм обращен к лучшему, возвышенному и духовному, что есть в человеке.

Так мне кажется.

Ведь в нем нет ничего такого, чем обычно волнуется, заинтересовывается и любуется сегодня самый разный зритель.

Что же это? Опять-таки Вы, критик, мне объясните. Что делает то, что люди (не все, конечно) все-таки смотрят фильм, притом длинный и шумный?

Так вот о соревновании.

В основе слова — ревность. Любить и ревновать. Значит, я решил делать о любви и ревности. Вопрос стоял: любовь к чему и ревность к чему.

В книге, в сценарии все ясно: работа, бригадир-соперник. Но играть я и мои актеры должны другое. Я хотел, чтобы они играли любовь к женщине и ревновали «к Копернику». Здесь мне Маяковский абсолютно годится:

Любить —
это значит:
в глубь двора
вбежать
и до ночи грачьей,
блестя топором,
рубить дрова,
силой
своей
играючи.
Любить —
это с простынь,
бессоницей рваных,
срываться,
ревнуя к Копернику,
его,
а не мужа Марьи Иванны,
считая
своим
соперником.

Играть надо любовь — ревность.

Пусть зритель удивляется и не понимает. Что это с ними, из-за чего такие живые страсти до слез, до зубовного скрежета? И пусть зритель думает. А я не знаю. Вот вам факт — так было с этими людьми.

И вот если Вы вспомните сцену, когда Сметана в бараке будит Ищенко, и сообщает ему новости, и «заводит» его до того, что тот без сапог кидается на участок, то эта сцена строилась (в своем, конечно, ключе и жанре) на мотиве ревности. Она по-своему повторяет сцену из третьего акта «Отелло» (Отелло и Яго). Я заставлял артиста, играющего Ищенко, погружаться в стихию интимного жгучего чувства ревности («чудовища с зелеными глазами»). Будилась актерская фантазия измен, счастливого соперника. И это сыграно артистом.

Приглядитесь и вслушайтесь, как он спрашивает Сметану: «А Ханумова видел?» Сколько в этом желания и боязни узнать правду. И как доволен он, когда узнает, что Ермакову Маргулиес не разрешил бить Харьков, и т. д. И так вся сцена.

А в итоге предмет ревности — работа, соперник Ханумов. Эта сцена давалась огромным трудом, дикой борьбой с артистом, вся натура которого, мягкая, нестрастная, немужская, слабо откликалась на предлагаемые задачи.

Борьба шла до полного обоюдного изнеможения. И чего-то удалось в этом смысле достичь. Заведенный Сметаной — Яго, Ищенко ищет фуражку, как Отелло искал бы ятаган для убийства. Отелло бежит убивать Дездемону, Ищенко — всех, кто помешает ему и его ребятам дать рекорд, то есть раскрыться, отдать себя целиком.

Вот что такое соцсоревнование. Вообще была задача избежать фильма «на строительном материале». Избежать навязчивой аннотационности — мол, это «фильм о строительстве первых пятилеток», «о героическом рабочем классе», «о высоком трудовом подъеме» и т. д. и т. п., хотя в сути своей картина именно об этом.

Поэтому мы старались в чистом виде совсем не давать технических сцен и разговоров, как можно быстрее их «проскакивать», пробалтывать или класть на какую-то эксцентрическую основу (сцена Маргулиеса и Корнеева в столовой).

Что же еще? Пока все, кажется.

Нет, подождите, еще несколько слов.

Фильм «Время, вперед!» — это, если Вы заметили, подробно, в двух сериях рассмотренный рядовой сюжет кинохроники.

Я
дни беру
из ряда дней,
что с тыщей
дней
в родне.

В фильме взят один день из тысяч рядовых дней нашей жизни.

В фильме много людей. Много ли можно рассказать о каждом? Каждый персонаж в общем-то моментальная фотография. Лишь намек на судьбу, на прошлое и будущее, лишь частица души, лишь фрагменты характеров успевают возникнуть перед зрителем в срезе этого дня.

Одна жизнь разделена на всех: кому рождение, кому смерть, кому любовь (счастливая или несчастная), радость, труд. Сложности, противоречия, поиски... Но из всех этих частиц и фрагментов характеров и судеб, мне кажется, складывается единый образ героя фильма — человека, воплощающего новизну и небывалость эпохи, человека предельной духовной и жизненной полноты.

Ну вот. Теперь хватит. Желаю Вам всего хорошего.

Ваш

М. ШВЕЙЦЕР

Г. ГУРЕВИЧ

Рифы кинофантастики

Опять о фантастике в кино. Самые внимательные (или самые злопамятные) читатели «Искусства кино», возможно, вспомнят мою фамилию. Я литератор, автор научно-фантастических произведений и полтора года назад выступал на страницах журнала со статьей «Карта страны фантазий»: старался рассказать, как многообразны и увлекательны возможности жанра фантастики, надеялся привлечь к нему внимание кинематографистов.

Пока, за полтора года, положение не изменилось. Вышел в свет один-единственный советский научно-фантастический фильм— «Гиперболоид инженера Гарина». Не думаю, что в ближайшие полтора года появится больше одного фильма. Пока продукция невелика. Но так как съемке предшествует длительная подспудная работа, вероятно, где-то растут если не сценарии, то хотя бы сценаристы-энтузиасты. Для них — для энтузиастов — и написана эта откровенная статья о трудностях экранизации фантастики. С ними хочу я поделиться соображениями о расположении подводных камней. Статья эта — как бы набросок лоции. Очень не хотелось бы, чтобы камни, о которых можно предупредить и подумать сейчас, вдруг давали о себе знать при просмотре готовой картины. Итак, проблема номер один.

Проблема убедительности

Выдуманное должно быть правдивым. Внутренне противоречивое требование это присуще не только фантастике. И художественная литература, и живопись, и театр, и кино показывают, как правило, придуманные образы. Грамотный читатель (зритель) привык к этому противоречию и не пишет возмущенных писем о выдумщике-авторе, который вводит читателя в заблуждение, описывая несуществующую фамилию Онегиных, а на самом деле Онегины вовсе не значатся в родословных книгах дворянских семейств.

В фантастике то же и не то. Мера выдумки иная, скелет торчит наружу, противоречие откровеннее. Там не только выдумка, даже невероятная выдумка. Но чтобы читатель воспринимал автора всерьез, надо это невероятное показать вполне вероятным.

Как это делается в художественной литературе? Начну с примера классического и потому неоспоримого.

«Нос» Н. В. Гоголя.

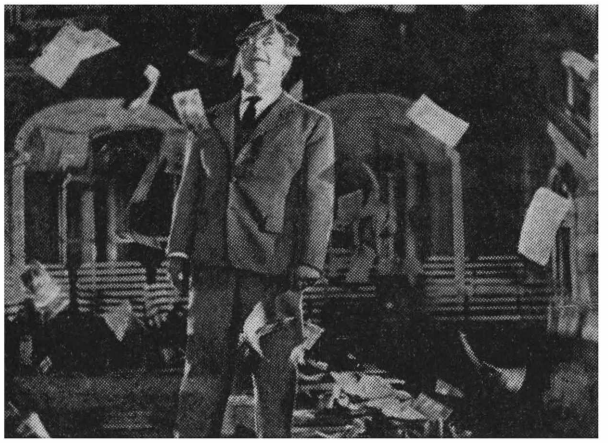
«Марта 25 числа в Петербурге... цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте...»

Далее Гоголь сообщает, что фамилия цирюльника будто бы утрачена, но вывеска известна, там изображен господин с намыленной щекой и надписью: «и кровь отворяют». Проснувшись, цирюльник услышал запах горячего хлеба. Сказал супруге: «не буду пить кофий», потому что и кофий и хлеб супруга не дала бы.

Указана дата, назван адрес; вывески такие есть в Петербурге, читатель сам видел, знавал цирюльников, боявшихся строгих жен. Доверие читателя завоевано. История явно правдоподобная. И когда в ней появляется сбежавший Нос, и в это событие веришь невольно.

То же у Бальзака в «Шагреневой коже»: «В конце октября 1829 года один молодой человек вошел в Пале-Рояль, как раз когда открываются игорные дома...»

Опять указана дата и адрес. Дается подробное описание игры. Герой проигрывается



«Человек проходит сквозь стену»

(бывает такое), идет к Сене топиться (и такое бывает), забредает в антикварную лавку, тоже знакомую читателю. И когда в той лавке из хлама извлекается волшебный талисман, читатель без сопротивления принимает и шагреневую кожу. Ведь все остальное рассказано так правдиво.

Итак, правдоподобное время действия и место действия, правдивая обстановка, детали, правдоподобный герой... и только после этого — шагреневая кожа с печатью царя Соломона. Так добивается доверия к выдумке литература.

Но я не буду перечислять все литературные приемы, служащие для убедительности, потому что тут кино находится в более выгодном положении.

Ученые говорят, что девяносто процентов информации из внешнего мира входит в наш мозг через глаза. Но при чтении видны только слова, читатель как бы слышит рассказ и не прочь проверить услышанное. А в кино доверие дается гораздо легче. Зритель — очевидец, свидетель чуда, у него нет оснований сомневаться. Вот он своими глазами видит обыкновенного маленького англичанина, бредущего по темной улице захолустного городка («Человек, который мог творить чудеса» — по мотивам Уэллса). В эту обыденную обстановку вторгается гигантская прозрачная рука, пальцем указывает: «чудеса будет творить этот». И когда в дальнейшем чудеса начинаются, герой потрясен больше, чем зритель. Ведь герой-то не видел прозрачной руки, а зрителю ее показывали. Право же, у самого Уэллса в напечатанном рассказе эта история выглядит менее обоснованной.

То же в недавно прошедшем на наших экранах немецком фильме «Человек проходит сквозь стену». Герой прошибает теменем перегородку, просовывает голову в кабинет начальника-солдафона. Услышав в разговоре, что кто-то проходит сквозь стену, я плечами пожму. А в кино я вижу это чудо своими глазами, и глаза меня убеждают.

Чудо демонстрируется, правдивая декорация поддерживает уверенность. Показать фантастическое в сегодняшней обстановке кинематографу не так трудно.

Итак, есть проблема, которая кино дается даже легче, чем литературе,— проблема убедительности.

Но так бывает не всегда. В других случаях излишняя мощь порождает лишние трудности.

Проблема довоображения

Если в книге вы прочтете слово «озеро», что вы вообразите себе при этом? Суровый простор Байкала с голубыми горами за голубоватым зеркалом вод или коричневую жижу, зарастающую ряской в сыром лесу, или засиженный берег Кратовского водоема? Печатное слово «озеро» представляет вам полный простор для воображения. В кино же на экране готовое озеро, воображать ничего не нужно.

Читатель своим воображением еще должен дополнить скуповатое печатное слово. Если опыт его богат, он больше прочтет, больше увидит, читая книгу. Литератор имеет возможность переложить на плечи читателя часть своего труда. Поручить: «вообразите себе». Например, сказка любит говорить: «Принцесса была красавица писаная, ни словом сказать, ни пером описать». И слушатель волен по своему вкусу выбрать красоту необыкновенную. Режиссер же вынужден привести на экран конкретную артистку и убеждать зрителя, что это и есть Елена Прекрасная, красивейшая женщина в мире, из-за которой война шла десять лет.

А зрителю его соседка, может быть, кажется красивее.

В книге допустимо писать: «Существа, населяющие планету АВ-7, совсем непохожи на людей, но их огромные глаза и извивающиеся тела прелестны по-своему». Режиссер будет ломать голову, как это изобразить лупоглазое змеевидное существо прелестным. Увы, для человека идеал красоты —

человек, все отклоняющееся от нормы кажется нам смешным, страшным или противным.

Короче: литература имеет возможность задать оценку и поручить читателю довообразить.

В особенности нужно довоображение фантастической литературе.

Вспоминаю случай из собственной практики. Приехал ко мне однажды писатель, ныне покойный. Приехал и сказал: «Хочу написать повесть «Смоленск в 2060 году». Но чтобы писать, мне нужно знать все детали: как люди одеваются, как лечатся, что едят за ужином. Расскажи!»

И хотя я час битый рассказывал, что думает и пишет фантастика об одежде, транспорте, яслях и школах будущего, все же я должен был сознаться, что полной картины будущего ни один автор и ни вся мировая фантастика вместе взятая не дали. Историк (мой гость писал исторические романы) может искать детали прошлого в музеях, архивах, рукописях, курганах. Живописатель будущего имеет в своем распоряжении мнения — свои и чужие. Мнение о детали — уже тема рассказа, например мнение о развлечениях в будущем или о научных проблемах будущего. При этом автор может и не писать о многих подробностях, поручить читателю кормить, одевать и причесывать героев как угодно. Скупость слова помогает тут автору. Чтобы читатель запомнил покрой сюртука, форму скул, содержимое тарелок, нужно специально останавливать внимание, вводить тарелки или скулы в сюжет, делать их «стреляющими ружьями». Ружей нестреляющих читатель не замечает или быстро забывает о них, и в фантастике можно вообще не вешать их на стену.

Экран же говорлив, куда речистее книги. На экране все на виду: главное и третьестепенное. Деталей множество, и может случиться, что какая-нибудь совсем маловажная испортит все впечатление.

Так получается в американском фильме «Конг», когда чудовищная обезьяна в смертельной схватке с ящером, прижав локти к бокам, принимает позу боксера. Боксирующая горилла — это комично, а не страшно.

И пропадает доверие у зрителя, когда в «Планете бурь» кровожадный хищный цветок, не сумевший сожрать космонавта, закрывается толчками, мы замечаем подергивание негнущихся деревянных лепестков. Явный макет! В том же фильме вездеход идет по дну венерианского моря, а рыбки все аквариумные, и зрители в зале кричат: «Аквариум!» А ведь так напрашивалось грамотное решение: Венера вся окутана облаками — давай все предметы в дымке, в тумане, все станет неопределенным, таинственным, жутковатым, как лес в сумерки.

Пожалуй, можно уже делать вывод.

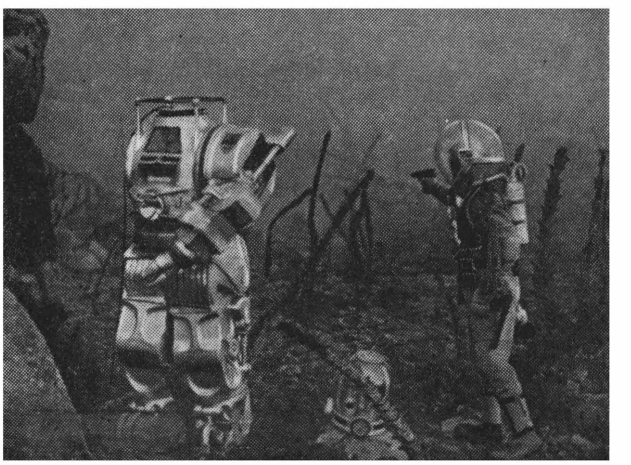
Чем больше второстепенных фантастических деталей, тем больше шансов ошибкой выдать декорацию. Для кинофантастики предпочтительнее декорация естественная: земная, сегодняшняя. Марсианина на Земле изобразить легче, чем человека на Марсе. Еще легче — фантастические события с людьми на Земле. Фантастику космическую и фантастику о будущем снимать куда труднее.

Но «труднее» — это не значит невозможно. Значит только, что есть добавочные трудности, о которых надо подумать заранее.

Иногда это удавалось с помощью тактичного умалчивания. Удачно это сделано в обильном неудачами фильме «Планета бурь». Один из героев — самый юный — мечтает встретить на Венере жителей разумных и жительниц прекрасных. И эта мечта осуществляется. Но венерианка так и не показана нам. Мы слышим только голос ее — мелодичный, странно напряженный, видим ее колеблющееся изображение на воде. Зрителю самому предоставляется возможность вообразить прекрасное, но чуждое.

То же в американском фильме «Борьба миров» (по мотивам Уэллса). Марсиане там почти не появляются на экране. Только один раз мелькает на заднем плане не очень

«Планета бурь»



понятная тощая фигура, а в финале мы видим руку умирающего марсианина. Образа зримого нет, но нужное впечатление достигается. Если бы марсиане демонстрировались на экране более обстоятельно, отношение зрителя к ним зависело бы от их внешности. К человекоподобному благообразному марсианину зритель мог бы проникнуться неожиданной симпатией. Уродливые пришельцы вызывали бы не только страх, но и гадливое презрение. Марсиане в фильме невидимы, и они становятся просто воплощением зла: неумолимого, всемогущего, более абстрактного, чем дьявол.

Как бы нарочно, чтобы испробовать и продемонстрировать альтернативу, японцы выпустили свой фильм «Годзилла». Годзилла — это подводное чудовище, разбуженное атомной радиацией, то же, как и марсианец в «Борьбе миров», символ зла, но символ, воплощенный в конкретный образ. В начале фильма мы не видим годзиллу, нам рассказывают о чудовище устрашающие легенды: в ночной тьме кто-то топит корабли, вздымает волны, слизывает деревни. Все это будоражит воображение, холодок идет по спине. Но потом мы видим следы — ямы, потом длиннющий хвост, потом и самого зверя. И сразу налет разочарования: «Ба, да это динозавр всего лишь!» Он велик, страшен, противен, но в общем мы понимаем, что современная артиллерия справится с ним без труда. Далее сообщается, что динозавр не простой, а огнедышащий («Ну, это уж сказка!» — думаете вы), он ходит по городу, фукает огнем из ноздрей, все поджигает («Символика, что ли?»), почему-то снаряды его не берут, танки против него бессильны. А когда годзилла уходит в море, отмахиваясь лапами от истребителей, как от мух, в зале раздается смех.

Так конкретизированный образ создает масштаб опасности, а дальнейшие преувеличения разрушают страх окончательно.

И зарубежная фантастика далеко не сразу и не везде постигла искусство умалчивания. Американцы в свое время выпустили научно-фантастический суперменский фильм «Марс атакует Землю». Марсиане там люди как люди, только одеты почуднее. Королева Марса — обыкновенная довольно хорошенькая женщина, любопытная, на цыпочки встает, через плечо заглядывает. Ловко выхватив пистолет, супермен Флейш Гордон заставляет марсиан капитулировать, словно шайку гангстеров, и так спасает нашу планету. В общем эта кустарная атака не пугает. Невидимые марсиане из «Борьбы миров» кажутся куда опаснее. И когда их летающие блюдца невредимыми выплывают из атомного гриба, это не вызывает сомнения. Техника победила технику, марсианская — атомную. Как именно победила — не сказано. Вообразите!

Проблема фантастической обстановки

Но сыграть на умалчивании можно лишь там, где фантастическое происходит в обычной земной обстановке. Когда же изображается космос или будущее, самая декорация фантастична, фантастичны все детали. Как приучить к ним зрителя?

Один из возможных путей — отказ от натуралистической деталировки: декорация заведомо условная, даже рисованная, даже плакатная. Внимание концентрируется только на действующих лицах. Будет резать глаза? Живые артисты неуместны на фоне рисованных декораций? Но ведь смотрит же зритель в театре спектакль «Добрый человек из Сезуана» или «Кавказский меловой круг», где лимонная роща изображена одним лимоном на палочке. Вероятно, призыв к новым условностям шокирует в первую минуту, но ведь ни одно искусство не обходится без условностей. В театре своя система (занавес, комната с тремя стенами, зал, наполненный зрителями, и артисты, этих зрителей не замечающие). В кино же свои условности: экран, музыка, трехметровые ноги и гигантские лица. Помню, как поразила меня в первый момент условность кукольного театра (карикатурные разговаривающие игрушки! Какая нелепость!). Но через десять минут я принял ее, приспособился к ней, следил за судьбой людей, изображенных куклами.

Может быть, и для фантастики нужно создавать свою систему условностей.

Проблема старения

Конкретность экрана создает добавочные трудности и при экранизации классической фантастики, написанной десятки лет тому назад. Об этом обязательно нужно сказать, потому что режиссеры особенно охотно берутся за экранизацию уважаемых авторов прошлого («Тайна двух океанов» по Г. Ада-

мову, «Человек-амфибия» по А. Беляеву, «Гиперболоид инженера Гарина» по А. Толстому), а потом с удивлением убеждаются, что фильм получился не совсем фантастический или совсем нефантастический.

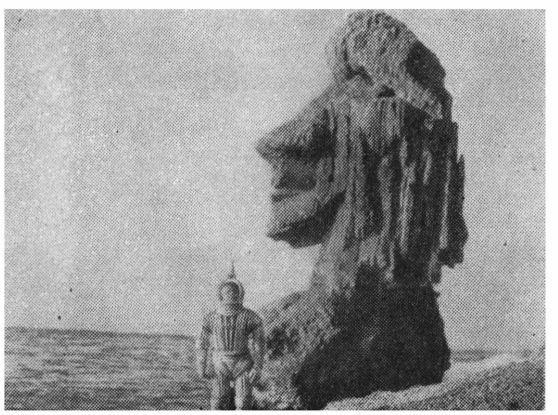
Представьте себе, что вы решили экранизировать таких не вызывающих сомнений классиков фантастики, как Жюль Верн и Герберт Уэллс. У первого выбрали, допустим, роман о полете вокруг Луны, у второго — о пришествии марсиан.

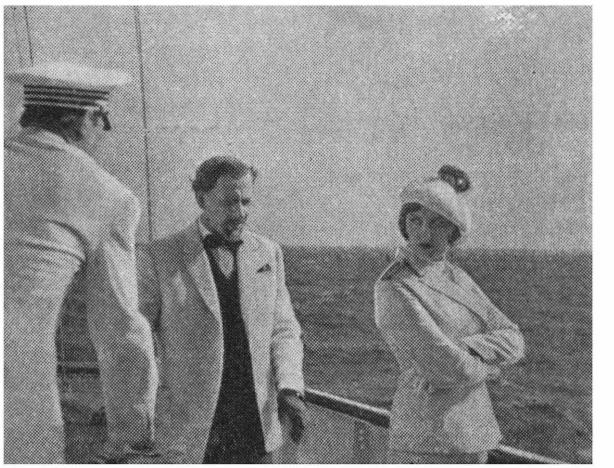
И тот и другой, в соответствии с обычаями фантастики, свою выдумку ради убедительности вставили в рамку современной им обстановки. Сама-то выдумка не устарела, так и осталась фантастической, но обстановка изменилась решительно. Однако в силу невыразительности печатного слова читатель обстановку не очень замечает, следит за главным — за фантазией.

Но в кино все перед глазами — главное и второстепенное. И увидев на экране антураж прошлого столетия: кабриолеты, цилиндры, длинные платья, игрушечные паровозики,— поверите вы в ядро, летящее на Луну? Да каждая деталь будет вам кричать: не было этого, не было и быть не могло. Детали, работавшие у Жюля Верна на убедительность, сейчас будут разоблачать фантазию. Жюль Верн старался показать, что мечта о межпланетном полете реальна, на экране получится, что эта мечта нереальна.

Как же быть? Сохранить текст, теряя мечту, или отступить от текста, но сохранить смысл?

«Тайна двух океанов»





«Гиперболоид инженера Гарина»

По первому пути пошли чешские кинематографисты, ставя фильм «Тайна острова Бэк-Кап» (по роману Жюля Верна «Флаг родины»). Допотопная техника, громоздкие телефоны прошлого века, смешные пузатые подводные лодки с лопастями-веслами, бикфордов шнур и атомная пушка, сочетание старины с фантастикой еще подчеркнуто мультипликацией. Да, когда Жюль Верн писал свою книгу, он представлял себе именно такие картины. Рисовал обстановку наивно, но историю-то писал трагическую — о слепоте изобретателя, считавшего науку нейтральной, неразборчивого в выборе союзников, которые сделали его врагом родины.

И эта трагедия из фильма изгнана: она заглушена наивными деталями. Фильм получился милейший, тепло-юмористический, он смотрится с удовольствием, но эта картина не о великом изобретении, а о наивном и близоруком писателе, дерзнувшем изображать будущее и наделавшем сотни ошибок, видных сейчас любому.

Противоположный путь избрали американцы, создавая упоминавшуюся выше экранизацию «Борьбы миров». От текста Уэллса они ушли, но сохранили трагедию жестокого вторжения космических агрессоров.

Можно ли было оставить обстановку конца XIX века, Англию того времени, армию, вооруженную, в лучшем случае, пушками? Да каждый мальчишка в зале сказал бы: «Слабаки эти предки! На марсиан с винтовками перли. А если бы танками? А если бы

«Мечте навстречу»

атомной бомбой?» И зритель уходил бы из зала спокойный: дескать, в прежние времена при Уэллсе марсиане представляли какую-то опасность, а нам они не страшны. Трагедия исчезла бы.

(Надо ли пояснять, что сам автор не считает реальной опасность вторжения из космоса? Речь идет о том, что исчез бы тот смысл, который вкладывал в свою книгу Уэллс.)

Чтобы сохранить трагическую тему Уэллса — борьба беззащитных землян против превосходящего техникой агрессора,— необходимо было показать превосходство марсиан, придать им технику, фантастическую и для наших времен. Именно это и было сделано в фильме: марсиане выходят невредимыми из атомных грибов.

Я прошу не понимать меня однобоко в том смысле, что американцы сделали правильно, а чехи неверно или наоборот. Речь идет о том, что при экранизации классики существуют разные пути: в обоих случаях что-то было выиграно, что-то проиграно. Чехи сохранили текст Жюля Верна в ущерб идее, американцы — идею в ущерб тексту. Что предпочтительнее? Видимо, выбор зависит от режиссера, от того, какую задачу ставит он при экранизации.

О фантастичности фантастики

В примерах, приведенных выше, обстановка устарела, но фантастичной осталась основная тема. Бывает, однако, что и тема сама теряет фантастичность со временем.

Для Жюля Верна путешествие к Северному полюсу было фантастикой. Поставьте сейчас «Приключения капитана Гаттераса», у вас получится фильм приключенческий и даже историко-приключенческий.

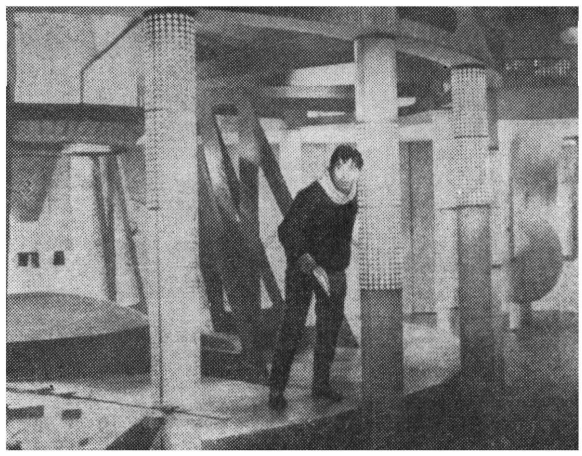
Поубавилась фантастичности и в произведениях, которые выбраны для экранизации у нас,— в «Тайне двух океанов», «Человеке-амфибии», «Гиперболоиде инженера Гарина».

То есть если разбираться скрупулезно, наука еще не выполнила то, что там изображено. Нет таких могучих лазеров, как у А. Толстого, нет людей с жабрами и даже подводных лодок такого класса нет, как описал Г. Адамов. Но это выясняется, когда начинаешь разбираться. От зрителя нельзя этого требовать. Зритель видит человека, плавающего под водой, и говорит: «Подумаешь, у него акваланг». Видит линкоры, взорванные лучом, и опять-таки не удивляется. Знает, что линкоры взрывать можно если не лучом, так торпедой. Важен результат, а не средство.

Нет, это не означает, что невозможно экранизировать давнишнюю фантастику заслуженных авторов. Отнюдь нет. Но надо четко представлять, насколько устарели идеи. Либо нужно фантастику модернизировать (как в «Борьбе миров»), либо же, примирившись с ее исчезновением, обращать внимание на другие стороны произведения: приключенческую, сатирическую, психологическую и т. д. И понимать, что из бывшей фантастики получится не фантастика.

Со временем, когда фантастических фильмов у нас будет много, появится еще одно старение — моральное.

«Икар-1»



Ведь вообразить легче, чем изготовить, так что авторы набирают темпы быстрее, чем конструкторы. Полет на Луну еще не состоялся, но если есть одна книга о полете на Луну, вторую читатель может и не взять, скажет: «Это я читал уже, этим меня не удивишь».

Процесс морального старения фантазий идет очень быстро. В 1954 году вышел журнал «Знание — сила», посвященный полету на Луну, тогда это казалось верхом смелости. Четыре года спустя сразу несколько авторов открыли Венеру, затем начались массовые полеты к звездам, близким, не самым близким, дальним — в ядро галактики, к Магелланову облаку, в туманность Андромеды... Неизвестно, в каком веке проникнут люди и проникнут ли вообще в чужие галактики, но полеты, полеты, полеты уже набили оскомину читателю за каких-нибудь пять лет.

Нечто подобное может произойти в кино, когда фантастические фильмы пойдут потоком. Раз созданный образ повторять не стоит, повторенный трижды теряет фантастичность для зрителя. Гнусаво-басистый робот со стеклянной головой, могучий, но дубоватый, пасующий там, где нужна человеческая гибкость ума, появлялся в нашем фильме «Планета бурь», в чехословацком «Икар-1», в американском «Запрещенная планета». В жизни столь совершенные еще не существуют, на экране они уже надоели.

Неискушенного зрителя удивит все, чего нет в жизни, искушенного — только то, чего он не видел в жизни и на экране тоже. Конечно, нет необходимости удивлять во всех фильмах. Но уж если задумал фильм фантастический, надо учитывать уровень современных фантазий, не забывать, что читатель и зритель — одно и то же лицо, что человека, читавшего «Туманность Андромеды», нельзя потрясти самым первым, пробным полетом в космос или даже сном о первом полете в космос, как в фильме «Мечте навстречу».

Проблема наглядности фантастики

И, наконец, еще один подводный камень экранизации — проблема наглядности, зрелищности фантастики. Может случиться, что самая увлекательная, самая фантастическая идея окажется неинтересной на экране.

Такая осечка вышла в фильме «Икар-1». В основу этого фильма положен роман Лема «Магелланово облако»; речь идет о полете к звезде Альфа Центавра, в дали, откуда даже свет идет больше четырех лет. Все это достаточно фантастично. Подобные полеты в XX веке не осуществятся наверняка, нет уверенности, что они начнутся и в XXI веке. Но что показывают зрителю? Внутренность космического корабля: коридоры, каюты, столовую, гимнастический зал, такие же, как в земном общежитии. Обыкновенные люди едят, танцуют, болеют, выздоравливают. Корабль глотает миллионы километров, а мы видим камерную обстановку.

Такие затруднения могут возникнуть в сюжетах проектно-лабораторных, где фантастическая идея обдумывается, рождается. И тут самое фантастическое — переделка неба, солнечной системы, создание искусственных солнц — может выглядеть обыденным. Проекты, расчеты, рассуждения... а показывать нечего.

●

Список трудностей кинофантастики оказался довольно длинным. Возможно, что трудности эти отпугнут некоторых, с опаской присматривающихся к непонятным фантазиям. Ну и пускай. Пусть отпугиваются те, кто ищет легкого успеха, кто спасует перед первым же затруднением и неудачей своей будет дискредитировать фантастику. Энтузиастов не отпугнешь. Энтузиасты не пожалеют лишних трудов, чтобы дать советскому, и не только советскому, зрителю передовую кинофантастику страны коммунизма. Если эта статья, напомнив о рифах, которые требуют внимания, чуть-чуть поможет тем энтузиастам, задача автора будет выполнена.

Г. КОЗИНЦЕВ

Глубокий экран

ТЫНЯНОВ В КИНО

Ни во множестве статей о Тынянове, ни даже в специальных монографиях, посвященных всему его творчеству, я ни разу не встречал упоминания о работе Юрия Николаевича в кино. Вряд ли в таком молчании таился злой умысел. Причиной было, как мне кажется, вовсе не презрение к труду литератора в кино или неуважение к сценариям Тынянова. Дело обстояло проще. Вероятно, самих этих сценариев теперь уже не найти.

Писатели по-разному работали в кинематографии. Одни сочиняли сценарии как прозу, печатали их в журналах, издавали отдельными книгами. Перед глазами исследователей оказывался в таких случаях привычный материал; художественная ткань поддавалась литературоведческому анализу (так называемая «специфика кино» не представляет трудности для образованного читателя).

Тынянов написал несколько сценариев, но никогда не стремился их издать. Сочинения эти, на мой взгляд, были отличными, однако не только ими измеряется труд Тынянова в кино. Он, как и другие литераторы той поры, пришел в 20-е годы в здание бывшего кафешантана «Аквариум» (киностудия «Севзапкино») не писать сценарии, а строить советскую кинематографию. Этих людей увлекали неведомые горизонты нового дела. То, что кино выросло на улице, только начинало становиться искусством, особенно привлекало. Академизм был тогда не в чести. Юрию Николаевичу и в голову не приходило смотреть на кинематографию свысока, с точки зрения литературной культуры, снисходительно. Он пришел в «Севзапкино», чтобы учиться. Поэтому он смог учить.

Его интересовал не сценарий, а фильм. Он дописывал и переписывал сцены во время съемки, устроившись в углу грязного ателье, за декорациями. Сочинял в монтажной, только что просмотрев снятые кадры. Приходилось писать на чем попало: на обороте монтировок, монтажных листов. Хранить такие черновики никому не приходило в голову.

День за днем возводились леса. Самая грязная работа казалась удивительно прекрасной. Работали на ходу. Это не метафора.

«Несколько рассказов, написанных мною, образовывались по-другому,— писал позже Тынянов.— Для меня это были в подлинном смысле рассказы; есть вещи, которые именно рассказываешь как нечто занимательное, иногда смешное. Работа в кино приучила меня к значению этих «рассказов друг другу», с которых начинается создание любого фильма».

Рассказывали друг другу, обычно идя на работу, возвращаясь домой. Тынянов придумывал, развивал свои мысли на Троицком мосту, набережных, Марсовом поле. Может быть, просторы петербургского пейзажа сыграли и свою роль в этих устных поначалу рассказах?..

Еще до замысла «Поручика Киже» Юрий Николаевич с увлечением пересказывал случай с царским солдатом, охранявшим голое поле: артиллерийский склад, бывший здесь некогда, упразднили, но приказ о снятии поста забыли отдать, и вот на месте, где стоял некогда склад (а потом и след его исчез), десятилетиями сменялись караульные.

Главы из книги. Начало см. в № 4 за 1966 год.

Положение казалось Юрию Николаевичу «занимательным». Он с увлечением рисовал картину, подробно останавливаясь на деталях, как бы опасаясь, что слушатель еще не до конца понимает прелести анекдота. В рассказе с совершенной отчетливостью возникала степь — ни крохотного строения вокруг. Часовой в полной выкладке сторожит пустоту. Приходит другой солдат, по всей форме устава происходит передача поста. Теперь другой часовой несет охрану пустого места. Дежурный офицер проверяет, нет ли упущений по службе.

«Занимательно», разумеется, было не только курьезное. Идея охраны пустоты заключала в себе как бы сгусток бессмыслицы бюрократической системы, абсурдность выполнения буквы закона, лишенного содержания. Из анекдота возникало политическое и философское обобщение.

Не следует забывать, что анекдоты помогли Гоголю написать «Ревизора» и «Мертвые души».

В сценарии «Поручик Киже» была сцена верховой прогулки Павла Первого. Слух о выезде самодержца облетал город. Закрывались лавки, перепуганные прохожие забегали в подворотни. Щелкали замки в дверях, занавешивались окна. Город вымирал. И тогда по пустым проспектам Санкт-Петербурга, бешено шпоря коня, мчался император.

Сцена не имела прямого отношения к фабуле. Режиссер подсчитал метраж и, выяснив, что сценарий велик, решил сократить кадры прогулки. Тынянов не на шутку взволновался: если режиссер не понял силы как раз этого образа, то, может быть, и фильма ему не стоит ставить.

Сумасшедшая скачка императора по вымершей среди бела дня столице казалась Юрию Николаевичу чрезвычайно выразительной. В зрительном образе сконцентрировались ужас и безумие эпохи. Не пересказ, а поэтическое выражение — к этому тогда все мы стремились. Пространство, движение, связь вещей — во всем этом хотелось найти не бытовую, внешнюю связь, а внутреннее единство. Вот почему приход Тынянова в «Севзапкино» был так для нас важен. Он обладал в превосходной степени чувством глубины зрительных образов.

К сожалению, не сохранился его сценарий «Обезьяна и колокол», однако некоторые образы — основу замысла — я попробую воспроизвести по памяти.

Ю. Н. Тынянов. *Фото автора*

Дело происходило в середине семнадцатого столетия. Несколько подлинных документов — голландских и русских — стало основой зрительных метафор. Царь и бояре за озорство и безбожие решили свести со света скоморошье племя. За Москвой-рекой полыхал гигантский костер, подъезжали возы: в огонь летели шутовские гудки, сопелки, волынки. Разыскали еще одного виноватого: колокол вдруг зазвонил на веселый лад. Его приволокли на лобное место: палачи нещадно били медного преступника плетями, вырвали у него по царскому приказу язык и ухо. Затихла Москва. Умолкли озорные песни. Однако прошло немного времени, и защелкали и зазвенели по деревням ложки и бубенчики. Скоморохи, лишенные всех прав, поротые, с вырванными ноздрями, пошли по дворам. Народное искусство спаслось от казни, удрало из боярских хором, выжило.

Во всех этих замыслах был масштаб обобщения. Размах поэтической идеи.

В воспоминаниях не раз описывалось чтение Тынянова вслух, его талант перевоплощения — почти актерский. И все же читал

он свои произведения не по-актерски. Были во всем его тоне особая густота, значительность, подчеркнутость ритма. Так чтец в зависимости от величины зала несколько меняет не только громкость, дикцию, но и сам посыл чувств и мыслей становится иным в многотысячном амфитеатре. Действующие лица Тынянова — от Пушкина до какого-нибудь продажного журналиста или пустякового чиновника — выходили в его произведениях на простор истории. И, читая, Юрий Николаевич ощущал огромность, гул пространства.

Он как бы лепил из множества объемов единый массив. Площади участвовали в действии: Сенатская, Адмиралтейская; было «томительное колебание площадей» и «грозное, оцепенелое стояние площадей» («Кюхля»); предметы одухотворялись, открывалась внутренняя связь между людьми и вещами. Время бродило в крови, проходило током сквозь камень и железо.

Юрий Николаевич ненавидел декламацию, был совершенно естествен, в высшей мере обладал юмором, но когда он читал, лицо преображалось: суровая строгость и важность появлялись в его облике; тяжелый темный взгляд из-под большого светлого лба устремлялся вдаль, мимо слушателей, и даже если события происходили в небольшой комнате, а слушатель был в единственном числе, автор неизменно стремился передать в своем чтении огромность событий и пространства.

Действие его сочинений происходило не только в реальных, точно описанных местах — нумерах Демута на углу Невского и Морской или в какой-нибудь неопрятной полковой канцелярии, а и на просторе великой страны, государственной истории. Задача состояла не только в том, чтобы правдиво воссоздать вчерашний день, но и в том, чтобы измерить прошлым значение сегодняшнего.

«Мы живем в великое время,— писал он,— вряд ли кто-либо всерьез может в этом сомневаться. Но мерило вещей у многих вчерашнее, у других домашнее. Трудно постигается величина».

В каждый период есть у художников — при всей несхожести дарований — и общие черты: поиски идут в определенном направлении. Искусство первых лет революции имело одной из своих отличительных черт и эту — поиски величины. Революция как бы сразу же изменила точку зрения. Открылась высота, с которой теперь только и стоило видеть жизнь. Вот почему с такой непримиримостью отрицалось тогда все бытовое в искусстве. Неужели достойно стать художником в эпоху мирового революционного переворота лишь для того, чтобы копировать мелочное, пересказывать обыденное?..

Да и что представляла собой эта обыденность? Старое расползалось на глазах, новое только устанавливалось, каждый день приносил что-то иное, новое.

Только не натурализм, только не быт!.. Под таким лозунгом начало трудиться новое поколение кинематографистов. Поначалу, из-за возраста и беззаботности, дело казалось простым. Сам угол зрения кинообъектива создавал, как нам казалось, масштаб.

С вышки Ростральной колонны открывается еще большая панорама?.. Завтра снимаем оттуда.

«Величина», казалось нам,— это комсомолка Октябрина, выгоняющая вон из пролетарского города через Невский, порт, сбрасывающая с крыши Исаакиевского собора, с самолета хищного капиталиста и зловредного нэпмана.

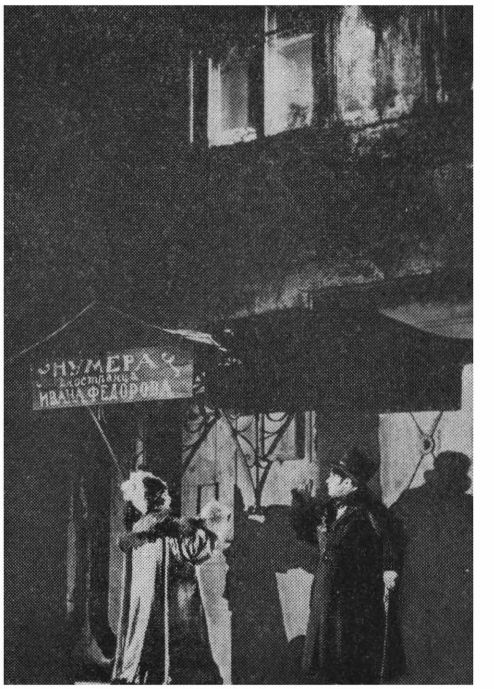
Детство прошло скоро. Оно закончилось на маленькой комической. «Величина» оказалась на деле лишь размером чучел из тряпок, водруженных на первомайский грузовик.

В «Чертовом колесе» мы изо всех сил старались укрупнить фигуры, придать событиям значение. Налетчик (его играл Сергей Герасимов) становился у нас чуть ли не символическим образом какого-то короля темных сил; к переживаниям мальчишки-призывника мы припутывали кадры «Авроры» в октябрьскую ночь; шайку не просто арестовывали, а ликвидировали в особом масштабе: сами дома, где обитало жулье, разрушались до основания; под каменными обвалами гибли последние остатки недоброго прошлого.

«Величина» нередко оказывалась лишь неправдоподобием, пережимом.

И все стало иным, когда в 1926 году началась работа над «Шинелью» и рядом с нами оказался Тынянов.

«Киноповесть «Шинель» не является иллюстрацией к знаменитой повести Гоголя,— писал Тынянов в либретто фильма.— Иллюстрировать литературу для кино — задача трудная и неблагодарная, так как у кино



Кадры из фильма «Ш и н е л ь»

свои методы и приемы, не совпадающие с литературными. Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль. Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена и герой драматизован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказан манерой Гоголя».

Речь шла, конечно, не только о внешних приемах, но и обо всем характере образности. Кинематографическое перевоплощение этой образности противопоставлялось иллюстрации; на экран должны были перейти не только герои и отдельные положения, а и сам размах художественного мышления автора. Даже теперь трудно преуменьшить важность такой задачи.

Способы ее решения образовались в свое время. Оценить сценарный замысел можно лишь в сравнении с экранизациями той же поры. Великий Немой был темным читателем. От классики на экране оставалась лишь выжимка фабулы и внешняя обстановка; остальное считалось «некинематографичным». В особенной чести был быт. Помещики со щедро наклеенными бакенбардами раскуривали длинные чубуки, гусары в расстегнутых венгерках жгли сахарную голову на скрещенных саблях; перед усадьбой гуляла барыня с болонкой на привязи, строго поглядывая через лорнетку на крепостных. В этих лентах Тургенев не отличался от Пушкина, Лермонтов походил на Льва Толстого, как родной брат.

Тынянову хотелось показать как бы сгусток петербургских повестей; в сценарии «Шинель» была объединена с «Невским проспектом». При неверном свете фонарей, когда все представляется не тем, что оно есть на деле, когда все лжет на Невском проспекте, начиналась история молодого чиновника; в мертвом департаментском мире кончилась невеселая судьба Башмачкина — маленького человека, нашедшего призрачное счастье в мечте о теплой шинели, униженного, уничтоженного бесчеловечностью.

Мечты Башмачкина — и молодого и уже кончающего свой век — сталкивались с жестокостью жизненного порядка. Как писал Юрий Николаевич в либретто, это был «порядок гротескной канцелярии с нелепыми бумагами, за которыми шевелится чудовищная социальная несправедливость, порядок Невского проспекта с фланирующими щеголями и дамами, опустошенными до крайности, как бы доведенными до одной внешности, страшный порядок страшного гоголевского Невского проспекта, где царствуют кондитер и парикмахер, завивающие и подрумянивающие улицу-труп николаевской столицы».

Тынянов виртуозно использовал черновики Гоголя, отдельные положения, лица, детали из других его произведений. Это была тончайшая и сложнейшая мозаика, создать ее мог только историк литературы. В действии участвовали провинциальные помещики; подобно Ивану Ивановичу и Ивану Никифоровичу, они вели бесконечную и бессмысленную тяжбу (шли и шли прошения, горы бумаг росли в департаменте); в притоне гуляли чиновники (нумера содержал «иностранец Иван Федоров»); незначительное лицо умело брало взятку и становилось значительным лицом...

Все это занимало первые части, потом следовала полностью и в почти неизмененном виде «Шинель». Мне теперь трудно судить, имело ли смысл вводить в картину молодость Башмачкина — на это были у сценариста свои соображения. Способы экранизации могут быть разными; нет порока и в объединении нескольких произведений единого цикла. Думаю, что автор «Кюхли» вряд ли отнесся к творчеству Гоголя с неуважением.

Для нас эта работа имела огромное значение. Произошло, казалось бы, нечто странное; в период увлечения стихией кинематографии, когда все наши интересы были связаны только с этим искусством, мы углубились в гоголевские страницы и уже не могли начитаться досыта. Вчитываясь в книгу, сочиненную в век, когда о кино и помину не было, мы открыли для себя новое в возможностях экрана.

Совершенно этого не заметив, мы оказались за партой: учились сложнейшему делу в режиссуре — умению читать. Менее всего я имею в виду профессиональное чтение; плохо, если кинематографист выискивает на страницах лишь то, на что способен, по его мнению, экран; вероятно, он, этот экран, способен передать многое. В преодолении представлений о кинематографичном развивалось и продолжает развиваться кино.

Книгу проходят в школе, узнают с пересказа, получают выжимки идей; рассматривают иллюстрации к ней художников;

книгу листают, проглядывают... Существует много способов общения с книгой. Но есть особая глубина вчитывания, в которой только и может образоваться бродильное начало замысла постановки — та степень пристрастия к произведению, которую уже не удовлетворить пересказом или иллюстрациями; насущной необходимостью становится воссоздать образы в пространстве и времени, сделать их реально существующими.

Тогда кажется, что сама жизненная энергия автора как бы переходит в другой вид творчества, движет уже иным родом образов.

Фигурально говоря, сложность не в том, чтобы с возможной точностью перерисовать столбы, провода и изоляторы, но чтобы подключиться к току.

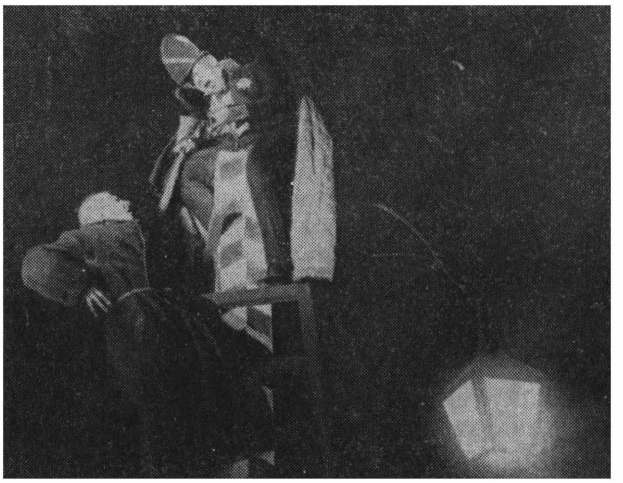
Однако читателю (в том числе и режиссеру) лишь кажется, что он вполне самостоятелен в таком, казалось бы, личном деле, как чтение. Ему, этому читателю, только представляется, что он может остаться наедине с автором. Множество обстоятельств проникает в самый уединенный угол, заставляет увидеть образы по-особому. Слова, написанные столетие назад, воспринимаются уже по-иному. Современная жизнь бросает отсвет на страницы; нет штор, которыми можно было бы закрыться от света нового дня.

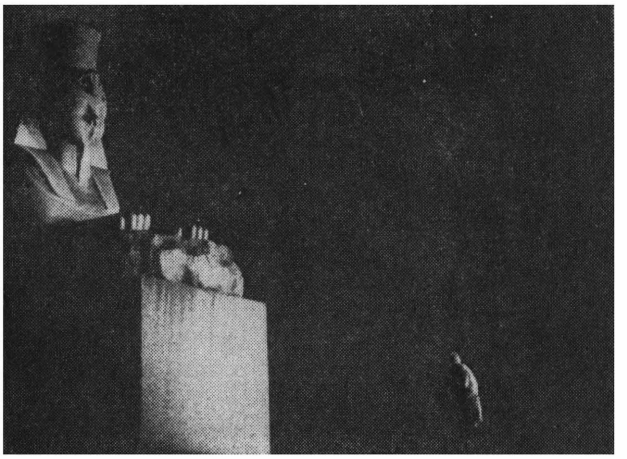
После нашего фильма «Шинель» ставилась не раз: ее играли в Италии, во Франции; на «Ленфильме» сняли новый, уже звуковой вариант. Вероятно, каждая из постановок отличалась от другой не только дарованием участников, но и тем, что режиссеры читали гоголевскую повесть в несхожих жизненных условиях (даже Ленинград за четверть века, прошедших между двумя постановками, изменился до неузнаваемости).

Вероятно, в иное время фильм был бы и задуман и снят по-другому. Многое тогда воздействовало на нас, и сознательно и бессознательно примешиваясь к чтению.

Что же это были за влияния?

Джей Лейда в своей истории советского кино, разбирая нашу постановку, вспоминает экспрессионистов, «Последнего человека» Мурнау. Сами художники вряд ли достоверные свидетели, когда судят их работу, однако в этом случае мне хотелось бы дать и свои показания. Картину Мурнау мы тогда не видели — она еще не шла в нашем прокате; что же касается немецких фильмов той поры, то они своей театральностью





«Шинель»

были нам совершенно чужды. Особенно не в чести у всех нас были экспрессионистические ленты. Чем могли привлекать любителей стихии кино густо загримированные маньяки и лунатики, блуждавшие на фоне искривленных театральных декораций?..

Киноведы в связи с нашим фильмом много лет спустя писали о стилизации, влиянии Э.-Т.-А. Гофмана (участница семинара в Брюсселе вспомнила даже Кафку), а на деле все обстояло гораздо проще. Лютой зимой двадцатого — двадцать первого года после спектаклей Комической оперы приходилось возвращаться домой на Петроградскую, идти ночью по пустынному городу через занесенную снегом Михайловскую площадь, мимо призрачного видения покрытого инеем Инженерного замка. Я выходил на огромное Марсово поле, утопая в сугробах, брел мимо угрюмого особняка с колоннами, казармы в целый квартал на Миллионной; поседевший бронзовый Суворов, обнажив меч, сторожил громаду Троицкого моста; приближались двуглавые орлы на гранитных обелисках, орлы на чугунных решетках, орлы на черных, давно погасших фонарях, бесконечная замерзшая Нева. Было холодно так, что больно дышать, казалось, что ты неведомым путем забрел в какой-то заповедник мертвой империи; из-за ночи и стужи ты оказался один в недоброй пустоте, среди обледенелых дворцов и статуй.

Даже жулье чувствовало настроение этих пейзажей и принимало особое обличье. В те ночи «попрыгунчики» (название шайки), укутавшись в простыни, как в саваны, выскакивали на ходулях из-за сугробов и с воем набрасывались на прохожего.

Кадры «Шинели» — снежная площадь, пересеченная тенями грабителей, Акакий Акакиевич, зовущий на помощь среди безлюдья черных проспектов, грозные памятники в метели, кривые тени печных труб на стене каморки — были навеяны не немецкими фильмами, а самой реальностью.

Ощущение нежизненности, фантасмагоричности пейзажей образовывалось не только от ночного безлюдья и морозной дымки — были и иные причины, углублявшие зрительные впечатления.

Прошлое, по контрасту с современностью, казалось до странности неправдоподобным. Нити, связывающие эпохи, оборвались. Для молодых людей революцию от самодержавия отделяло не несколько лет, а века. Восстание гладиаторов представлялось событием более понятным, даже в какой-то мере обыденным, нежели дворцовый прием или служба в казенном присутствии. Не только идеи монархии, но и весь ее быт отодвинулись в бесконечную даль, отошли в область мрачных преданий.

Неужели были на самом деле крепостное право, иерархия классов и чинов, департаменты, где корпели над бессмысленными прошениями армии чиновников?..

Прошлое уже трудно было представить себе как реальность, оно казалось наваждением. И все же морок длился царствования; под дробь николаевских барабанов жили люди. Какой же могла быть эта жизнь? Картина, написанная Гоголем, поражала сочетанием ощущения совершенной достоверности и одновременно кошмара; казалось вполне убедительным, что бред действующих лиц часто не отличался от их повседневного существования, а будни напоминали бред. Форма возникала из самого содержания, из его сути: для неестественных жизненных отношений гротеск становился естественным способом отражения; стирались границы между обыденным и фантастическим, один план незаметно переходил в другой, и не казалось странным, что покойник чихал от нюхательного табака, а полиция приказывала ловить мертвеца «живого или мертвого...». Кто тут был живой, кто мертвый, что приснилось, а что было наяву?..

Жизнь представала как бы просвеченной. Сквозь лица и события стало видным: общественное устройство подобно кошмару, государственный строй — мертвец.

Все это по-особенному отчетливо, картинно представлялось в пустынные петербургские ночи первых лет революции; дни были полны жара работы, радости ощущения общего дела, перед глазами было многолюдье сборищ, кипение интересов, веселая суета, а ночью в сплошной черноте возникало прошлое: проспекты «неких департаментов», вытянутые по линейке роты и линии; казалось, что лютый петербургский ветер выгонит сейчас в трубу василеостровского переулка вечного титулярного советника и погонит его в куцом чиновничьем вицмундире по огромным ледяным площадям, мимо зловещего парада колонн и монументов, мимо всего, что самой своей противоестественной огромностью чуждо, враждебно человеку.

Так крохотная фигурка сошла с гоголев-

ских страниц и шагнула в декорации из гранита и бронзы, будто специально для нашего фильма сохраненные замороженными среди жизни революционного города, кажущиеся особенно выразительными рядом с этой новой жизнью.

Замысел постановки петербургских повестей образовался у нас в революционном Петрограде; это во многом и определило фильм.

Пробуя восстановить в памяти прошлые работы, я невольно многое определяю словами, которые тогда не были в ходу, понятиями, нам в те времена еще неизвестными. Но направление поисков я стараюсь передать с возможной точностью. Направление выявлялось в борьбе, утверждалось в отрицании. Нередко мы еще смутно представляли себе конечную цель, зато отрицательный опыт был перед глазами. Бескрылость исторических лент, снимавшихся в те годы, по-своему учила. Мы видели, что все в этих лентах существует как бы по отдельности: колонны, предметы, костюмы, парики подобраны согласно хронологии, расставлены в ателье или напялены на актеров, а потом механически воспроизведены на экране. Ничто не связано внутренним художественным единством. Съемка, свет, монтаж — лишь техника репродуцирования. Натурализм «живой фотографии» еще усиливал обычную тогда театральность игры, грубость грима. На экране были подделка, фальшь, липа.

Мы мечтали о зрительной поэзии.

Нам казалось, что на страницах петербургских повестей можно отыскать и путь к поэтичности пластики. В художественной ткани повестей мы находили пример совершенной слитности всех, даже мельчайших частей изображения, объединенных не только сюжетом, развитием характеров и отношений, но и самим зрением писателя.

Мы хотели одухотворить таким ви́дением кинокамеру: превратить объектив в глаза автора.

Впервые мы ставили исторический фильм. Новые задачи появились перед всем нашим коллективом. Трудность состояла не только в том, чтобы отыскать старинные, не перестроенные улицы, пустить по ним кареты и дрожки из Конюшенного музея, людей, одетых по моде, то есть восстановить как можно точнее и правдоподобнее городскую жизнь 30-х годов прошлого века, но и в том, чтобы все приобрело какой-то особый, гоголевский характер.

Мы окружились материалами. Однако стоило нам заглянуть в современные описания, гравюры, развернуть панораму Невского, изданную в те годы (обе стороны проспекта), как обнаружилось совершенное отличие всех этих достоверных изображений от гоголевских. Проспект в действительности был невысоким, витрины небольшими, да и само движение сравнительно тихим.

Перед нами было «вчерашнее ви́дение», «домашние мерки».

Какими же способами преображало зрение автора эту обыденность в ослепительный морок?.. Еще в «Ночи перед Рождеством» Петербург возник «весь в огне», огромный, полный света и грохота, даже какой-нибудь ничтожный «стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон»... Все находилось в стремительном движении, резком изменении форм: «дома росли», «мосты дрожали», «стены громоздились», «кареты летели»...

Особые способы преображали реальность в фантасмагорию. Прежде всего— и для нас это было чрезвычайно важным — столица была видна при определенном освещении. Стоило перечесть другие произведения писателя, как характер такого света по контрасту становился еще более отчетливым. Из-за крыш никогда не выкатывалось на санктпетербургское небо веселое, ярмарочное солнце Диканьки; никогда не забредала сюда ласковая луна деревенских колядок. Вместо луны в сумерки загорались фонари, сам дьявол зажигал их.

Неверный, призрачный свет искажал реальные очертания, придавал всему обманный вид. Лампы иногда накалялись до противоестественной яркости, тогда при этом воспаленном свете казалось, что «мириады карет валятся с мостов», «все превращается в гром и блеск».

Фонари были не столько масляными лампами, сколько огнями лживой цивилизации, противоестественной, враждебной всему человеческому. Город знатных и богатых был враждебен бедному, «гром и блеск» оглушал, ослеплял бедняка, и тот погибал, приняв гулящую девку за «небесное создание», или, свернув в боковые переулки, он попадал в мрак ледяной пустыни, где грабители срывали с его трясущихся плеч чиновничье счастье с кошачьим воротником.

Нам казалось, что путь от таких описаний до расстановки осветительных приборов на съемке короток. Однако в ответ на все наши восторженные слова Москвин только пожимал плечами: на студии было лишь несколько плохо работавших «юпитеров», ламп, вовсе не приспособленных для такого освещения.

Решено было достать военные прожектора и недостатки превратить в характер выражения. Можно высвечивать лишь контуры предметов и фигур?.. Попробуем передать образ города отдельными сопоставлениями масштабов, бликами и тенями. Ведь задача наша — не воспроизвести в подробностях красоты старинной архитектуры, а показать бесчеловечную мощь парадных фасадов; одинокость, придавленность человека среди этих пространств.

Кино было немым; эпичность мы искали в зрительных образах. Ничтожность жизненного места вечного титулярного советника хотелось показать самим соотношением его фигуры с просторами столицы, громадами казенных зданий, где под сводами скрипели перьями армии чиновников и бумаги на столе Башмачкина вырастали горами, заживо погребали под собою людей. Фантастические кадры бреда Башмачкина нам хотелось выразить лишь изменением положений тех же действующих лиц в той же реальной обстановке и сгущением теней: перед смертью Акакию Акакиевичу мерещилось хохочущее Значительное лицо, вознесшееся на верх канцелярского шкафа, и толпы чиновников, гогоча, швыряли в титулярного советника писчими перьями, с головой засыпали его ворохами бумаг для переписки.

Характер многих зрительных образов непосредственно вычитывался у Гоголя, мы пытались воспроизвести и «бесконечную площадь... которая глядела страшною пустыней», и сделать так, чтобы будка на ней «казалась стоявшею на краю света».

Взамен прошлого увлечения крупными планами мы стали снимать далекие общие планы; Башмачкин казался в кадре совсем крохотным. Таких пропорций фигуры и пространства не знало кино той поры. Сцена ограбления снималась с высокой площади — на целину снежного поля. Акакий Акакиевич возвращался с вечеринки, укутавшись в свою новую, подбитую ватой шинель, он казался в ней большим, полным, даже внушительным, вдруг путь пересекла косая и длинная, во всю площадь тень, потом вторая, третья... Грабители срывали шинель и убегали. Снимался совсем мелкий план: среди истоптанного сапогами снега одинокая тщедушная фигура, трясущаяся от ужаса. Башмачкин бежал по ночным улицам, кричал в пустоту, призывая на помощь... В кромешной тьме появлялись контуры колонн Казанского собора, силуэт бронзового Кутузова с поднятой рукой, сфинксы на Неве у Академии художеств. И среди всех этих — снятых дальними планами — улиц, площадей, памятников блуждала маленькая фигурка, дрожащая от холода в куцом чиновничьем мундире, без шапки на лютой стуже петербургской зимы.

Огромное и прочное: гранит и бронзу мы соотносили с крохотным и хрупким «одним человеком», крайнюю меру мизерности — с масштабом столицы империи.

Тему тогда набирали курсивом, выражали самыми приемами съемки. Москвин снимал Значительное лицо камерой, лежавшей на полу: резкий ракурс снизу делал фигуру подобной монументу, а когда сановник с высоты своего величия бросал взгляд на Башмачкина — камеру подымали на вышку, круто поворачивали объективом вниз: Акакий Акакиевич выглядел в кадре еще более маленьким, прижатым к полу.

Был 1926 год. Такие приемы впервые применялись, только начинали осваиваться. Большинство фильмов снималось натуралистической малоподвижной съемкой.

Сроки сдачи фильма приближались. Надо сказать, что работу эту мы получили при обязательном условии снять и смонтировать фильм за полтора месяца. Причина спешки была своеобразной: картину почему-то хотели выпустить к пасхе. То ли горести Акакия Акакиевича должны были отвлечь верующих от церкви, то ли в это время рассчитывали на лучшие сборы. Во всяком случае, срок необходимо было выдержать. Съемки длились сутками с маленькими перерывами. В бывшем отдельном кабинете «Аквариума» были горой навалены на полу николаевские шинели и бекеши (гардероб фильма); если выпадал свободный час, все мы спали здесь же, на бобровой шинели Значительного лица или зипуне портного Петровича. Сил хватало, ничего, кроме радостного возбуждения и веселого азарта, мы от такого порядка работы не чувствовали.

Монтажом удалось заняться только несколько ночей: срок истекал.

Первого мая «Шинель», снятая и смонтированная ровно в шесть недель, вышла на экран — единственная советская картина в репертуаре декады.

«Радостная травля критики на этот раз превысила все, что может представить себе средний читатель,— писал Тынянов, вспоминая выход фильма.— Один критик назвал меня безграмотным наглецом, а фэксов, если не ошибаюсь, предлагал вычистить железной метлой. Это был, кажется, студент вуза, в котором я преподавал. Теперь он хвалит. Другой рассуждал так: классики — народное достояние; сценарист и режиссеры исказили классика, прокуратура должна их привлечь за расхищение народного достояния. Где этот критик сейчас, я не знаю, но боюсь, что он жив и работает».

Критика оказалась действенной: проходя по коридору студии, мы увидели приказ и нашли в нем свои фамилии: нас уволили по сокращению штатов. Дирекция не вкладывала в свое решение страсти, отношение к нам было скорее хорошее. Мы договорились: нам дадут аппарат, пленку (небольшое количество) и наш коллектив получит возможность снять фильм с ничтожными затратами, разумеется, не получая зарплаты.

Газеты тех дней были полны материала о режиме экономии. Сценарий «Братишка» — мы его сочинили сами — был совсем прост: директор небольшого завода списал в брак изношенный грузовик. Водитель, несогласный с бесхозяйственным приказом, отыскал машину на свалке, уговорился с друзьями отремонтировать машину.

Мы позабыли о фантасмагории гоголевского Невского и оказались на ленинградских солнечных улицах. Действующими лицами являлись водители, рабочие гаража, трамвайная кондукторша (симпатия нашего героя). Грузовику мы сочинили прошлое: в дни Октября он мчался по революционным улицам, красноармейцы с винтовками лежали на крыльях машины, потом машина развозила пионеров по лагерям; «старик» славно потрудился на своем веку.

Была в «Братишке» сцена, где герой после долгих поисков попадал на автомобильное кладбище: среди вросших в землю железных калек стояла и сданная на лом машина. Зрелище раскулаченного (как говорят теперь шоферы) грузовичка потрясло героя. Сцена представлялась нам не менее лиричной, чем дуэты Ромео и Джульетты. Снимали при заходе солнца; последние лучи на мгновение попадали в сгибы исковерканных фар: загорались блики, лом как бы оживал. На миг вспыхивали фары и на всем кладбище: искалеченные машины, казалось, ласково подмигивали.

Отсутствие средств нас не удручало. Режиссеры, оператор, актеры пешком отправлялись на съемки, таща на плечах камеру, подсветки. Управхоз дома на Невском — любитель экрана — разрешил работать на крыше (павильонов нам не давали). Енеи сам сколотил стенку с переплетом окна; стол директора (его потешно играл С. Мартинсон) получился на фоне улицы: вдали проезжали трамваи, толпились прохожие.

Просматривая теперь старые рецензии, я нашел отзыв П. Незнамова о «Братишке». Не могу отказать себе в удовольствии привести его, некоторые совпадения все же любопытны: «В печали шофера, прикрепленного режиссерами к грузовику, так много мировой скорби, что это выглядит почти карикатурно. Этот шофер задумывается, как Гамлет... Злополучный грузовик показан на улицах Ленинграда неким механизированным Росинантом...» Попробуй после этого с неуважением относиться к критике...

Когда был написан сценарий о восстании Черниговского полка, Тынянов настоял, чтобы фильм поручили нам. Мы вернулись в штат Ленинградкино.

«...Мы хотели в противовес мундирам, безвкусице и параду, данным в «Декабристах», осветить крайнюю левую декабристского движения, — писал Тынянов.— Фэксам в этом сценарии понравилась романтика 20-х годов, и им удалась не хроникальная и не историческая сторона дела, а нечто иное: кинематографический пафос. Картина восстания, где использованы и обыграны все ситуации бережно и расчетливо,— лучшее что сделали фэксы».

Многое в фильме нам совсем не удалось. Однако благодаря автору перед нами были новые задачи, материал, с которым нам еще не приходилось иметь дела. Приходила пора, и каждый из нас задумывался над историей революции, воссоздавал так, как это ему представлялось, сцены восстания, реакции, борьбы за свободу. Само время как бы за-

Кадры из фильма «С В Д»

ставляло сдать такой экзамен: чтобы стать художником, нужно было по-своему рассказать о революции, показать ее образ. Наступал день, и каждый из художников нашего поколения — с разной мерой таланта и успеха — снимал, как развевается Красное знамя.

Когда мне теперь приходится бывать на площади Зимнего дворца или проходить ворота Смольного, я невольно останавливаюсь, смотрю на асфальт: нет ли дырок, мне кажется, здесь еще остались следы штатива кинокамеры Эйзенштейна и Тиссэ, Пудовкина и Головни, здесь Москвин устанавливал кадр: Максим выходил из дверей, шел мимо пулеметов, костров, грузовиков...

В «Союзе великого дела» («СВД») нам предстояло показать один из эпизодов декабристского движения. Героичность и одновременно обреченность мятежа, подготовленного людьми, далекими от народа; пламя, на мгновение вспыхнувшее во мраке. Все это хотелось выразить романтическим строем. Образ Тютчева — кровь, пролитая среди вечного полюса,— пожалуй, был наиболее близок пластике, к которой мы тогда стремились.

Едва дымясь, она сверкнула
На вековой громаде льдов,
Зима железная дохнула —
И не осталось и следов.

В самой природе — лютых морозах, кромешной тьме бесконечных ночей, в снеге, льде, метели — мы искали материал для своеобразной трагической пластики. Мы снимали полк до восстания: ровный четырехугольник заснеженного плаца, передвижение геометрических фигур, выравненные по линейке носки сапог, кивера, механический шаг и взмах рук, единообразные лица: усы, бакенбарды, подстриженные на один манер. Монтаж — из кадра в кадр — выстраивал мертвое, лишенное всего человеческого движение, ход военного механизма. Чередовались темные кадры каре рот и светлые — одинокие фигуры командиров (тоже на общих планах) на утоптанном снегу.

По контрасту с геометрическими, как бы обездушенными кадрами — огонь и вихрь мятежа. Ритмическим мотивом всего монтажного эпизода стал ветер. На натурных съемках теперь часто появлялись аэросани: метель неслась по экрану. Москвин превращал снежный вихрь в светящуюся пелену лучей. Трепетали огни факелов, росла толпа бунтовщиков, ничего геометрического уже не было

в очертаниях, веселый мальчишка-барабанщик со счастливым лицом выбивал дробь: над поднятыми руками, над летящими в небо киверами появлялись фигуры главарей. Офицер в очках давал команду, восставший полк уходил не то в пламя, не то в метель добывать свободу. Тени идущих людей вырастали в крутящихся хлопьях снега, толпа казалась огромной.

Наступало мутное, серое утро, перед мятежниками, вышедшими на снежную равнину, стояли пушки, шеренги правительственных войск: бездушные геометрические формы — черные на белом. Мы ставили себе задачей показать одинокость восставших, ничтожность их сил сравнительно с мощью империи.

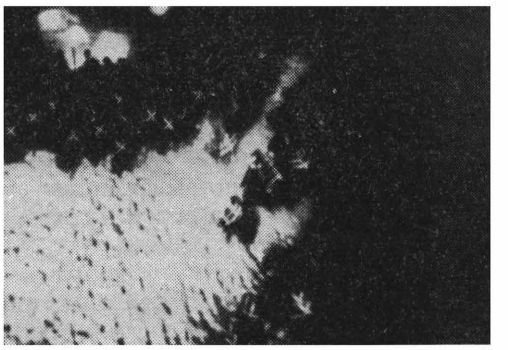
Силуэты всадников — штаба карателей, взмах сабли механической фигуры, залпы картечи один за другим, дым закрывал кадр. Наступала ночь, иная, чем ночь восстания. Рваные облака ползли над полем, клубился туман, обволакивая силуэты трупов, занесенное снегом оружие, падаль, волка, вышедшего на добычу. Медленное движение стелющегося дыма создавало зловещий контраст с неподвижностью мертвого пространства, ощущение гнетущей тишины.

Во времена немого кино мы нередко отчетливо представляли себе звук; чисто звуковой контраст определял и эту сцену. Среди занесенных снегом трупов возникало еле заметное движение: раненый мальчик-барабанщик приподнимался, из последних сил заносил над исковерканным барабаном палочки, выбивал дробь, как бы призывая мертвых к бою. Услышав призыв, шевелился еще один человек: близорукий офицер шарил окровавленными пальцами по снегу, находил раздавленные очки, опять терял сознание. На другом конце поля ползла еще одна фигура, тяжело раненный приподымался, выпрямлялся один над полем боя — последняя живая душа, подымал руку, как бы желая что-то сказать, и падал мертвым.

Короткую сцену отлично исполнил один из учеников нашей мастерской: несколько движений и смерть, сыгранные Олегом Жаковым, обратили на себя внимание зрителей — это было его первое выступление на экране.

Мы продолжали осваивать особый вид декорации: среду сцены образовывал сам воздух. Сон в «Шинели» (из «Невского проспекта») начинался у нас с пара: чайник кипел

«С В Д»



на печурке, клубы пара заполняли каморку, появлялись неверные очертания швейцара в ливрее, он протягивал бедняку приглашение на бал. В «СВД» снималась сцена игорного дома; Эрмлер в ту пору любил курить «с шиком»: глубоко затягивался, выпускал дым плотными кольцами. Наш товарищ согласился помочь образности сцены. Будущий постановщик «Великого гражданина», присев на корточки перед кинокамерой, в течение долгой съемочной смены затягивался и выпускал кольца дыма перед объективом, иногда надевая одно на другое. Сквозь медленно движущиеся, расплывающиеся круги дыма казались призрачными огни свечей, смятые ассигнации на столе, лица провокаторов, карателей, карьеристов... Кадры вышли удачными, а Эрмлера долго мутило от непрерывного курения.

Фильм шел за рубежом. Французская фирма переименовала его в «Окровавленный снег». Издательство Галимар решило выпустить роман, написанный по нашей ленте; молодой поэт-сюрреалист, посмотрев фильм, сочинил такую книгу. Недавно он сам, Жорж Садуль, смеясь, рассказал мне эту историю.

На «СВД» закончилась наша общая работа с Тыняновым. Однако влияние его на наши фильмы сказывалось и дальше. Задумывая «Юность Максима», мы вспоминали его любовь к подлинным документам, невыдуманным историям. Работая над шекспировскими постановками, я не раз перечитывал его романы и повести.

Думаю, что и «Гамлета» мне было бы ставить гораздо труднее, если бы много лет назад я не работал и не дружил с Тыняновым. Пожатие его дружеской руки помогает мне всю жизнь.

КРАСНОРЕЧИЕ МОЛЧАНИЯ

У каждого искусства своя, особая история, свой путь развития. В одни периоды плодотворно воздействие соседей, в иные, напротив, необходимы границы собственной земли, как бы запертые на замок, обследование прежде всего своей области.

В наши дни обучение киноактеров мало отличается от театрального. Переход со сцены к кинокамере нетруден. В фильмах уже давно слышна речь, театр во многом изменил свою эстетику: сдержанность выражения — воздействие крупного плана и микрофона — присуща теперь обоим искусствам. «Нынче оралы-то,— как говорил еще Аркашка в «Лесе»,— не в моде».

Иным было положение в начале 20-х годов, общие и неоспоримо разумные мысли о единстве природы актерского исполнения тогда мало могли бы помочь кинематографии. Так же мало, как они, эти истины, оказались бы полезными танцору, решившему ограничиться лишь ими: была бы, мол, правда в душе, а танец приложится.

Бесспорно, между родами актерского искусства немало общего, однако достаточно и различий. Начинать приходилось с подчеркивания различия. Прививка театра оказалась бесплодной: артисты, славившиеся естественностью на сцене, карикатурно переигрывали в кино; Шаляпин и Дузе не оставили даже следа своего гения на экране. Случалось так, что театральные мастера при входе на киностудию как бы оставляли в гардеробе вместе с пальто, шапкой и галошами талант и мастерство.

В чем же заключалась причина? В отсутствии текста или, может быть, в непривычности играть отдельные кадры вместо длительного существования в роли?.. Возможно, что мешали сами условия труда?.. Причины были и такие и еще множество других. Но главной была иная — плуг искусства еще не прошел по этой земле, пересадка даже лучшего в других областях оказывалась бесплодной; чернозем еще не был поднят.

Сама исходная точка, первое же свойство — условность, присущая каждому виду творчества,— воспринималась по-одному театральными художниками, по-иному молодыми кинематографистами. Для одних молчание было бедствием, ограничением средств, для других — великолепным своеобразием, задатком неисчислимых возможностей.

Английский критик Поль Денн вспоминает в одной из своих статей, как прославленного Гамлета — Форбс-Робертсона пригласили сниматься; артист походил перед камерой, примерился, однако когда раздалась команда начать, он остановился и закричал в бешенстве:

— Дайте мне стихи, черт вас возьми, мне же нечего делать без слов!..

Горевать из-за отсутствия речи было, по мнению молодых кинематографистов, так же неразумно, как живописцу плакать, что холст плоский, или скрипачу жаловаться,

почему его инструмент не может издать и трубных звуков.

Впрочем, театральный актер вовсе не снимался тогда без слов. Теперь даже трудно представить себе, какой ор стоял в ателье. В «Севзапкино» любили произносить перед объективом пылкие речи в голос. Режиссеры требовали от исполнителей побольше жара: затраты на знаменитость следовало оправдать. Пылкость на экране исчезала вместе со звуком, «живая фотография» воспроизводила лишь судорожные движения рта и неестественно выпученные глаза.

Мы начали с отрицания всего театрального и прежде всего громкой речи. Нашим ученикам, кинематографистам чистых кровей, запрещалось произносить хотя бы звук сперва на уроках, потом на съемке. Кино восхищало всеми свойствами, молчание казалось прекрасным. Неминуемо мы должны были начать с пантомимы. Так и случилось: мастерская (в первые годы) стала школой мимов.

Мало что можно теперь понять в молодых группах начала 20-х годов, разбирая не их дела, а лишь слова их руководителей. Чего только не писали!.. Эйзенштейн во время постановки циркового спектакля, утверждал в «ЛЕФе»: театры больше не нужны, их следует закрыть, заменив «показательной станцией достижений в плане квалификации бытовой оборудованности масс». Какое отношение такая теория имела к клоунаде «На всякого мудреца довольно простоты»?.. Почему пролетариат должен был учиться общественной организации быта, глядя, как герои Островского ходят по проволоке или поют хором «У попа была собака»?.. Разумеется, в наши дни не стоит труда объяснить нелепость такой постановки классиков, в лучшем случае, извинить озорство молодостью. Это нетрудно. Сложнее ответить на вопрос: ну а если бы Эйзенштейн поставил Островского по всем традициям Малого театра, смог бы он потом сразу же снять «Стачку», «Броненосец «Потемкин»?.. Могли бы традиции Островского помочь Эйзенштейну (в те времена!) показать во всю мощь революцию в кино?..

Оборвать цепочку театральных традиций, на которой все еще держалась на привязи кинематография, было необходимо, а молодые художники проделывают это обычно не так, мягко говоря, чинно, как разрезается ленточка при открытии выставки.

Борьба с традициями часто оборачивается учебой у традиций, только иных. Так было и в этом случае. Музам хорошего, древнего происхождения пока нечего было делать на съемках. Гадкого утенка учили делать первые шаги няньки чудовищного происхождения. Я уже писал о степени серьезности эстетических прокламаций начала 20-х годов. Однако в лихом косноязычии эксцентрических манифестов было одно положение, действительно для нас важное. Речь шла о так называемых «низких» (теперь мы бы сказали демократических) жанрах. Формулировки были нелепыми, а суть оказалась разумной.

Именно они, эти «низкие» жанры, научили нас тому, что молчание может стать золотом.

Крупицы золота уже были видны на экране. И, разумеется, менее всего их можно было обнаружить в съемках театральной игры. Надо сказать, что отношение к истории кино было до недавних пор достаточно невежественным. Только в последнее время, да и то с трудом, определилась истинная ценность многих явлений немого кино. Непросто было увидеть в электрическом балагане элементы новой эстетики. Честь и слава левому искусству 20-х годов, что оно поняло поэзию маленьких комических, феерий и приключенческих лент задолго до того, когда в мире отпраздновали на академический лад юбилей Мельеса, стали писать научные исследования о Мак Сеннете и Луи Фейаде.

Все мы с детства влюбились в мигающие тени на полотне, в подпрыгивающих комиков и погони по крышам. Не утренники в драматическом театре оставили след в воспоминаниях, а «Вампиры» и Макс Линдер. И путь в искусство (самый краткосрочный) у нашего поколения был схожим: от живописи к театральным декорациям, от сцены к экрану. Мы попали в театр по ошибке: мерещилось нам кино.

ФЭКС стал лабораторией, где в своеобразном сплаве левого искусства (прежде всего Маяковского и Мейерхольда) и экранного опыта Чаплина, Гриффита, Мак Сеннета, Штрогейма образовывалась система кинематографической игры. Пожалуй, особый вкус левого искусства, примененный к пантомиме был особенно существен. В пределы этого вкуса входило и увлечение такими явлениями, как первые гастроли негритянской труппы «Шоколадные ребята» (1926), япон-

ского театра Кабуки (1928): пантомима играла важную роль в этих представлениях. Ненависть к бытовому натурализму (я ее испытываю и теперь) побуждала сгущать формы выражения, стремиться к динамичности. Озорной дух 20-х годов— буйство выдумки, страсть к контрастам и яркости, переход границ жанров (любовь к цирку, эстраде, плакату примешивалась ко всему) — сочетался с пристрастием к геометричности, математической точности движения, определенности форм: все мы прошли пору увлечения Сезанном и кубизмом.

А экран учил многому: в комических царила фантасмагория буффонады, гротескная пантомима; в мелодрамах Гриффита заключалось иное, чрезвычайно важное — герои действовали в реальной среде, на улицах, среди людей, занятых обыденным трудом. В немых лентах уже была «маленькая правда» физических действий: люди ели, мылись по-настоящему, дрались в кровь, скакали на лошадях; эти люди ходили в измятых житейских костюмах; лица бывали потными, со щетиной небритости, в руках держали настоящие вещи. Натуральность среды требовала и естественности поведения людей.

Монтаж крупных планов и коротких кусков воспитывал выразительность скрытой эмоциональности, силу еле заметного движения, перемены взгляда, жеста.

Можно было, смотря на экран, учиться мощи такого молчания. И мы прилежно учились. Не зря мы именовали себя «фабрикой»: в названии заключалось не только пристрастие тех лет ко всему индустриальному, но и ненависть к болтовне о «творчестве», «вдохновении», «святом искусстве». Мы работали. Это был тяжелый и упорный труд. Наши ученики начинали с освоения всех видов движения, где дилетантизм невозможен, а совершенная точность работы — первое же условие. Бокс, акробатика, жонглирование, танец определяли не только физическую подготовку, но и стиль мастерской.

В самом начале наших опытов мы пробовали перевести жизненные положения в танец, насытить пантомиму акробатикой, учиться выразительности мельчайших движений. Задача состояла в исследовании возможностей пантомимы, в расширении ее пределов. Задолго до расцвета искусства мимов мы работали над теми элементами походки, жестов, которые теперь нетрудно увидеть в любом пантомимном спектакле.

На моей книжной полке стоит томик Жюль Жанена «Дебюро. История двадцатикопеечного театра». Это редкое издание 1831 года, посвященное народному миму, я купил у букиниста на Литейном проспекте в 1921 году. После этого не верь, что «на ловца и зверь бежит». Немало часов я просидел в Публичной библиотеке, изучая все, что мог найти о Дебюро и Гримальди.

Недавно, перечитывая мемуары Чаплина, я нашел рассказ о возникновении некоторых его замыслов. Чарли имел обыкновение заходить на склад реквизита: предметы наталкивали на мысль. Клюшки для гольфа, испорченные часы, коньки на роликах — сколько таких предметов стало основой комических. Ничего не зная о способе работы нашего любимого мастера, мы иногда шли тем же путем.

Вещь в искусстве того периода — особая тема. В руках артиста она часто становилась элементом сюжета, даже символом. (В «Чертовом колесе» целая сцена игралась у бильярдного стола; удары шаров были не только бытовой подробностью, но и метафорами.)

Каждый урок приносил что-то новое. Изо дня в день мы сочиняли свою «Тысячу и одну ночь»; все должно было быть ясным и выразительным без слов. Задача состояла в исследовании мира пантомимы, в расширении его пределов. Немалое место отводилось развитию фантазии. В нетопленой комнате, почти без мебели, на траченном молью красном ковре (Сергей Герасимов — уже учитель не-

---

«С В Д»

скольких поколений кинематографистов— с нежностью вспоминал это наследство купца Елисеева) разыгрывались целые представления, где действовал только один артист, без партнеров, декораций и бутафории. Янина Жеймо и Андрей Костричкин исполняли целые программы цирка. Иначе говоря, показывали пантомимы так, чтобы создать совершенную иллюзию происходящего — как скользит по проволоке балансер, мчится на лошади наездница, как она перепрыгивает через подставленный ей обруч, как выходит парадом чемпионат французской борьбы.

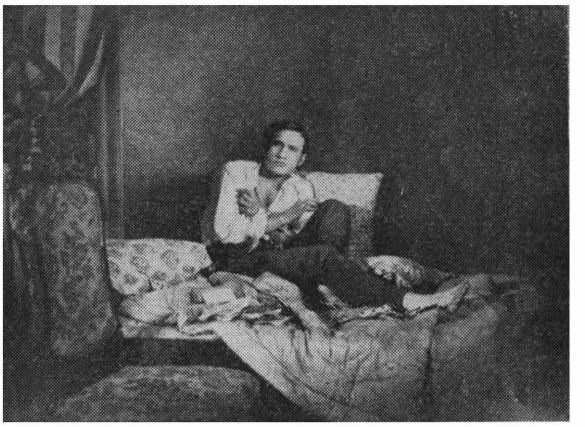
Сценки игрались со всеми подробностями: борцы разного веса вступали в соревнование, вот один из них летит через голову, схваченный ловким приемом, подножка, свистит судья, силач прижимает другого к ковру. Все это исполняет один человек. Но и этого мало: одновременно, как бы в монтаже, возникают типы галерки, болельщики, подвыпившие забулдыги, влюбленная в силача дама...

Пантомимный дар Герасимова (тогда моего любимого актера) был поразителен. Он мог воспроизвести целиком фильм. Сыграть в одиночку детектив: убийство, расследование, погоня; или комическую: потасовку с полицейским, пирожки с кремом, летящие в лица... Все исполнялось в совершенном молчании, в прозодежде — форме мастерской.

На свойствах такой игры стоит остановиться. Задача состояла не в имитации. Да и как можно было копировать то, что невозможно воспроизвести даже целой труппе, без специальных костюмов, декораций, бутафории, грима? Целью являлось воспроизведение сути предмета; нужно было ухватить основное в подлиннике, вывести как бы его алгебраическую формулу.

Недавно, перелистывая книгу рисунков Эйзенштейна, я вспомнил наши композиции. Сергей Михайлович как рисовальщик ставил перед собой схожие задания. В его листах «Метерлинк», «Мелодрама», «Ибсен», «Азия» бег линии выражал суть предмета, сгусток определенной образности. Некоторые рисунки назывались «Упражнения на выразительность».

В предисловии автор рассказывает, как в доме его родителей один из гостей рисовал мелом на сукне ломберного столика контуры потешных зверей, чтобы развлечь ребенка. Эти рисунки и вспоминает с признательностью, считает их своей первой школой Сергей Михайлович: «Техника не допускала оттушевок и иллюзорно наводимых теней. Только контуры».



«С В Д»

Только контур характеров и происшествий искали и мы. Никаких бытовых «оттушевок» и «иллюзорно наводимых теней» психологии. Только энергия развития игрового мотива, точность композиции.

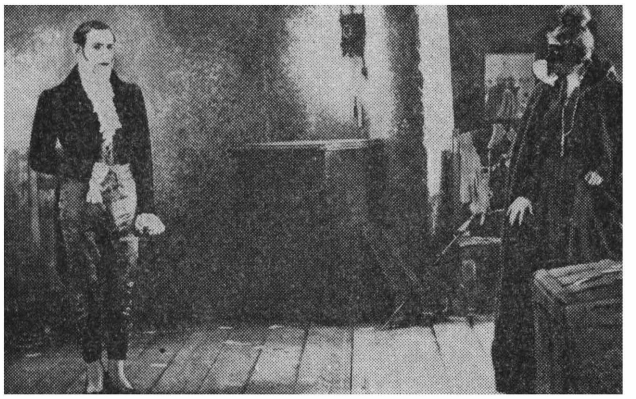
Откуда же возникали основы мотивов, что определяло композицию?.. Все, что попадало в поле зрения. Нужно было только подсмотреть частицу характерного, выявить и развить ее в действии.

Нередко либретто наших пантомим состояло лишь из одного слова; оно могло относиться к чувству, предмету, определению жанра, месту действия. Единственное слово становилось исходной точкой ассоциаций.

Хочется привести строчки Анны Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.
Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Основой нашей работы являлась импровизация. Из чепухи, вздора возникали мгновенно сочиненные характеры, положения, образовывалось действие. Пустяковое уличное происшествие по дороге в мастерскую, подсмотренная походка, жест, услышанный музыкальный мотив — и тут же на глазах как бы «из ничего» игралась сценка, полная



«С В Д»

фантазии, легкости, юмора, стройная и точная по ритму и движениям. Сценка — стихотворение. На огромную радость всем нам.

Надо сказать, что никогда в дальнейшем, работая даже с превосходными артистами, я не испытывал такого совершенного счастья, как от труда с нашими учениками. Если бы тогда мне предложили для съемок всех мировых «звезд», я предпочел бы Жеймо, Кузьмину, Герасимова, Костричкина, Соболевского. Вероятно, эта необыкновенно сильная любовь и являлась моим главным педагогическим преимуществом. Ведь учить — значит не только передавать людям, менее искушенным, чем ты, свой опыт, но и согреть их талант. Помочь ученикам верой в них. Есть и такая немаловажная категория в педагогике.

Было у нас еще одно преимущество: мы умели быть молодыми. Это непростое искусство. И дается оно не только возрастом.

Школа стала давать свой результат. У наших учеников воспитывались быстрота и острота взгляда карикатуриста, умение схватить на лету и выразить самое характерное в предмете, развивался юмор, склонность к обобщению, к красочной образности. Все это тренировало внимание, наблюдательность, фантазию, чувство отбора и композиции, эмоциональность. Понадобилось немного времени, чтобы понять: пантомима — лишь школа, переносить ее на экран нельзя. В кино иные меры реальности, условное становится и безжизненным.

На стенах мастерской висели яркие плакаты немых лент — комических и приключенческих. Но стены были тонкими: жизнь шумела вовсю, а у молодых кинематографистов был хороший слух. Многое менялось в наших опытах, однако страсть поколения 20-х годов к клоунаде, эксцентрике, пантомиме не была бесплодной.

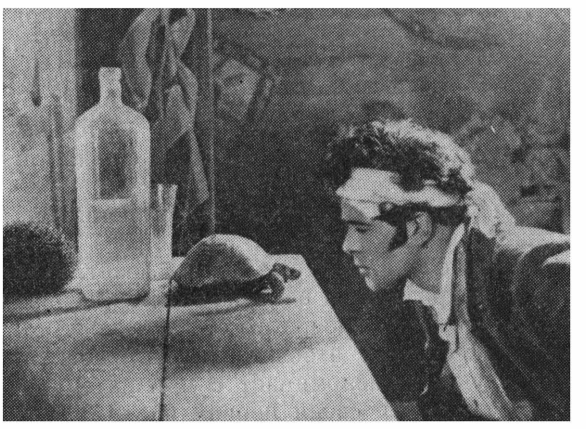
В своих мемуарах Эйзенштейн утверждал, что в первой работе (пусть нелепой и неумелой) всегда заключена какая-то клеточка того, что осуществится в дальнейшем; в «Похождениях Октябрины», по мнению Сергея Михайловича, уже находилась частица лент о Максиме.

Думаю, что на уроках ФЭКСа образовывались и первые клеточки стиля «Дон-Кихота», «Гамлета».

«Шинель» во многом изменила смысл работы: гоголевские образы должны были ожить на экране. Нас увлекло перевоплощение чисто словесной ткани в безмолвное действие. Мы сузили рамки задачи: каждая деталь гоголевского описания казалась нам не только драгоценной, но и возможной для пантомимы. Само косноязычие Акакия Акакиевича, его неспособность изъясняться пусть и самыми простыми оборотами, путание в слове «того» стали для нас родом ремарок: цель заключалась в выполнении их, как говорится, дословно, но без слов.

Андрею Костричкину было тогда лет двадцать, однако он становился даже не старцем, а человеком без возраста, с тусклым, ничего не выражающим взглядом, семенившим мелкими шажками, с головой, безвольно наклоненной набок. Эта актерская ра-

«С В Д»



бота и теперь кажется мне истинно талантливой.

В мастерской исполнялись полностью гоголевские сцены: Башмачкин возвращается домой, перед сном снимает копии с казенных бумаг «нарочно, для собственного удовольствия», и, «написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра». Молодой актер с совершенной точностью, в полном безмолвии передавал такие описания. Часами репетировался немой диалог с шинелями — старой и новой. Автор дал столько возможностей действия, отношений человека и вещи. Непросто было надеть старую шинель, она «имела какое-то странное устройство». Хотя все игралось без предметов, шинель-капот становилась у Костричкина отчетливо видной; он прибегал в ней со стужи, окоченевшими пальцами снимал ее с озябших плеч, рассматривал на свет: «сукно до того истерлось, что сквозило».

Слова перевоплощались в действие. И это были гоголевские слова. Такие задачи уже далеко ушли от первых опытов, когда мы пробовали выразить жизненные обстоятельства танцем и акробатикой. Дарование наших учеников стало видно не только нам.

Начало новой работы, как это всегда бывает, далось нелегко. Руководители «Севзапкино» нам не доверяли; постановка была поручена скрепя сердце. Перед первыми съемками сердце, очевидно, заскрипело у них уж очень сильно. Неопытность режиссеров было решено страховать актером с именем. Как раз тогда, когда у нас стало выходить что-то путное, пришло распоряжение: съемки разрешались только при условии исполнения главной роли определенным артистом — кандидатурой дирекции. Если мы откажемся, фильм передадут другому режиссеру.

Сколько подобных дней мне пришлось пережить на своем веку?!..

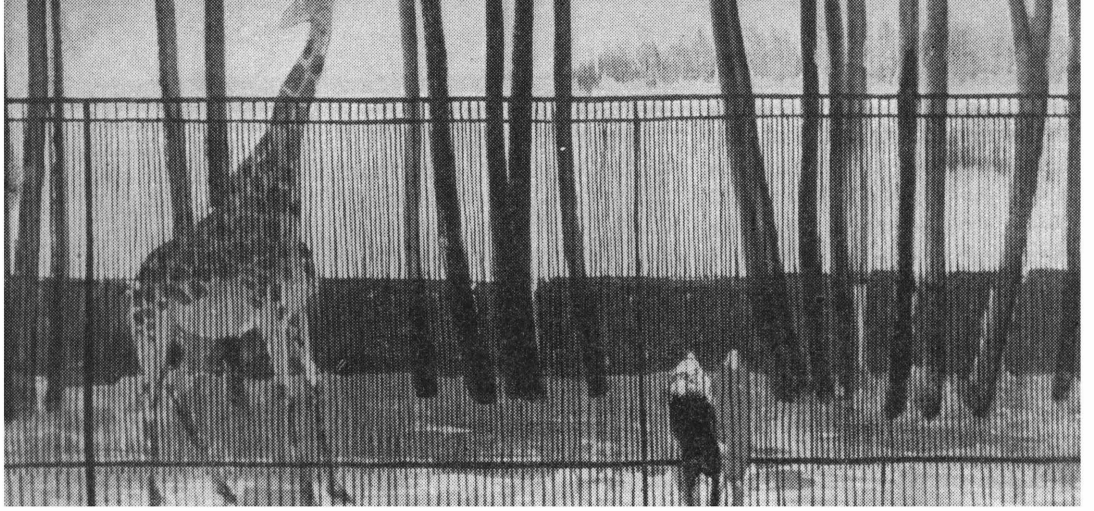
Что было делать?.. После долгих обсуждений мы решили просить пробную съемку. На это согласились.

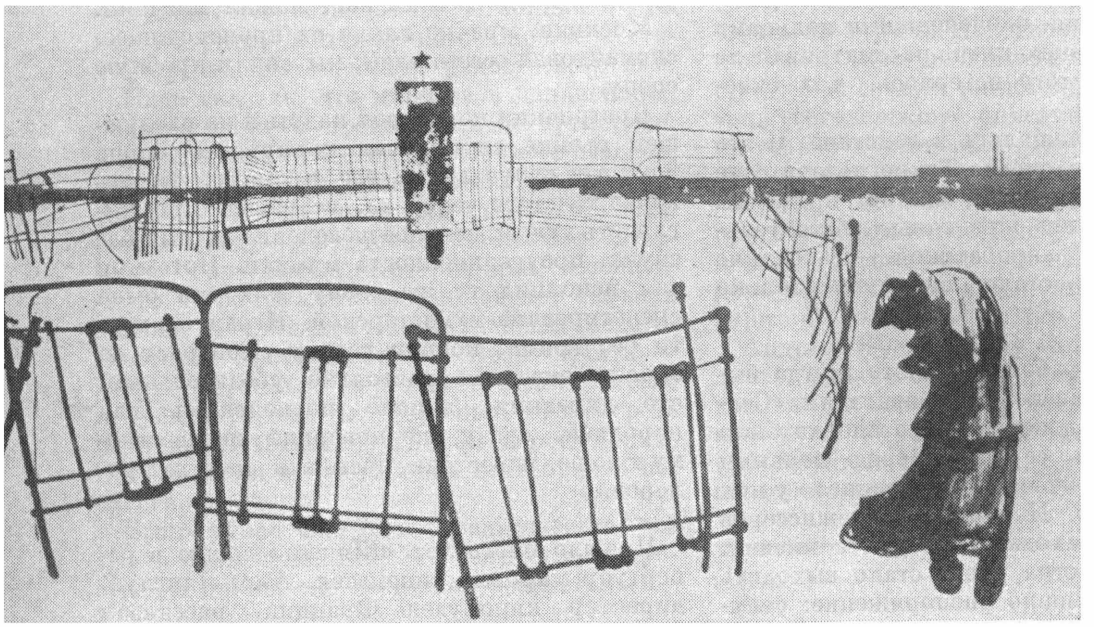
Мы встретились с известным театральным актером. Нам он казался неподходящим для роли. Коренастый, толстощекий — чем он походил на Башмачкина?.. Ни о каких репетициях перед съемкой тогда и речи не могло быть. Гример напялил артисту лысый паричок, нарисовал морщины на лбу, затемнил щеки коричневой краской — для худобы. Уже в ателье перед камерой началась репетиция: сразу же раздался громкий голос — артист входил в образ. Может быть, для театра его игра и стала бы в дальнейшем убедительной: это был талантливый человек. Мы попробовали уговорить его отказаться от грубого грима, не начинать работы с произнесения вслух текста. Артист с недоумением посмотрел на нас, пожал плечами.

Москвин, мрачно глядя на происходящее, скомандовал осветителям; мы сняли пробную сцену.

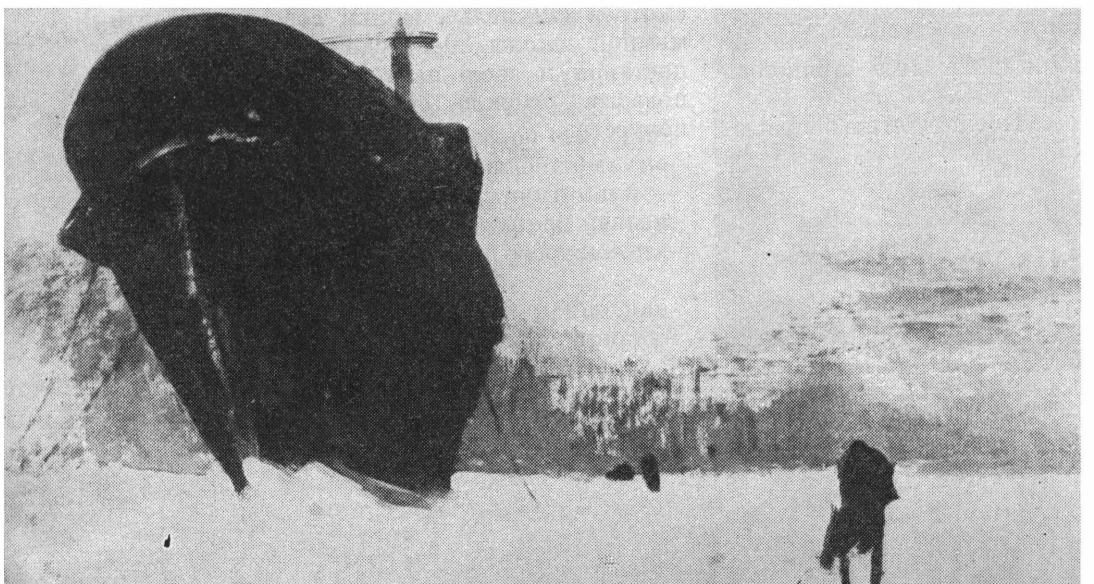
Костричкин посмотрел кадры и на следующей съемке скопировал конкурента, лишь немного преувеличив его промахи: он показал толстого человека, старающегося выглядеть худым; нелепое шевеление губами без звука, преувеличенность мимики. Потом он сам исполнил ту же сцену, как она была срепетирована в мастерской. Играл он почти без грима, побрив голову. Контраст на экране оказался настолько убедительным, что дирекция, немало посмеявшись над пародией, сразу же поверила неизвестному юноше, перестала посылать нам гастролеров.

Прошло много лет. «Шинель» вошла в репертуар мировых синематек. Анри Ланглуа, директор киномузея Франции, рассказал мне, как однажды в музей пришел известный французский мим и попросил показать ему какую-нибудь старую немую ленту. Посмотрев «Шинель», фильм советской пантомимной школы 20-х годов, Марсель Марсо поставил и свою пантомиму по гоголевской повести. Сложно скрещиваются дорожки искусства.





Эскизы
художника
Н. УСАЧЕВА
к фильму
«Дневные
звезды».
Сценарий
О. Берггольц
и И. Таланкина



А. ЛЕМБЕРГ

В 1919-м...

1919 год — один из самых трудных в истории гражданской войны. В стране разруха, голод, эпидемия сыпного тифа... Реввоенсовет и штаб Одиннадцатой армии находятся в городе Астрахани. Я — единственный кинооператор, командированный Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса для производства киносъемок, с запасом кинопленки, и то позитивной, слабой чувствительности, в количестве шестидесяти метров. Шестьдесят метров — это две минуты проекции на экране, это сюжет для киножурнала «Новости дня», при условии если оператор снимает без отходов, чего сегодня в практике не бывает, а у нас так было. При сегодняшнем коэффициенте такой запас пленки равняется полминуте проекции, это почти четвертая часть одного сюжета.

Мне стыдно было докладывать члену Реввоенсовета Одиннадцатой армии Сергею Мироновичу Кирову, что я приехал снимать, располагая всего шестьюдесятью метрами позитивной пленки. Киров меня выслушал и, улыбнувшись, сказал:

— Да, пленки ты, дорогой, маловато привез, пока не расходуй, прибереги ее, что снимать — получишь указания.

— Что же я буду делать?

— Ничего, не беспокойся, работу найдем и о пленке позаботимся.

Выйдя из кабинета Сергея Мироновича, я не только вспоминал его приветливые слова, мне было приятно, что он понял мое беспокойство. Этот короткий разговор оставил великолепное ощущение, вселил уверенность, что я здесь не зря; и действительно для меня нашлось дело: мне было поручено руководить прибывшими из Москвы артистами. Вскоре я оказался нужен и как оператор. Дело в том, что, воспользовавшись очень тяжелым продовольственным положением в Астрахани, белогвардейские офицеры спровоцировали в городе контрреволюционный мятеж. С. М. Киров предложил использовать 60 метров пленки для съемки борьбы с мятежниками.

В течение двух дней восстание было подавлено. У меня не осталось ни одного метра пленки. Я было собрался уезжать, но Сергей Миронович обрадовал меня сообщением, что пленка выслана из Москвы и уже находится в пути.

Освободившись от руководства труппой актеров, я получил новую нагрузку — стал членом комиссии по борьбе с эпидемией сыпного тифа, который свирепствовал в Астрахани.

Наконец из Москвы прибыла долгожданная пленка, ее захватил с собой летчик Иост, который был прикомандирован к штабу Одиннадцатой армии специально для связи с Владимиром Ильичем Лениным.

Через несколько дней после подавления восстания Сергей Миронович Киров вызвал меня к себе и предложил заснять борьбу с эпидемией. Все 200 метров новой пленки ушли на выполнение этого задания. Из присланного мной материала в Москве был смонтирован фильм-очерк, одна из его частей была посвящена Одиннадцатой армии. Разрозненные остатки этого фильма сохранились в нашем архиве; часть из них демонстрируют в Астраханском краеведческом музее.

●

Прошли годы, и снова встреча с товарищем Кировым. На этот раз на строительстве Беломоро-Балтийского канала, где Сергей Миронович был шефом. Увидев меня с кинокамерой, он не только узнал меня, но и напомнил о боевых днях работы Одиннадцатой армии.

— Ну а пленки у вас теперь хватит? — спросил он.

— Это не девятнадцатый год, Сергей Миронович, — ответил я ему, — мы теперь независимы от иностранцев, у нас производится своя, отечественная пленка.

А он напомнил мне о том, как летчик Иост доставил в Астрахань двести метров негатива и с какими трудностями это было связано.

Сергей Миронович довольно часто приезжал из Ленинграда на строительство Беломоро-Балтийского канала. Фильм должен отразить, говорил он, не только строительство, но и перевоспитание людей, временно изолированных от общества. «Ваша задача, товарищ Лемберг, сделать хорошую картину, а в остальном я вам помогу».

Фильм «ББВП» был в срок — к Октябрьской годовщине— смонтирован. В его создании принял участие Виктор Борисович Шкловский, он великолепно справился с литературным оформлением сценария, а Вера Инбер написала к фильму две хорошие песни. Картина получила так называемый паспорт, но оказалось, что этого для выпуска ее на экран мало. Я вспомнил слова товарища Кирова: «...а в остальном я вам помогу». Для меня эта помощь была необходима, так как нашлись некоторые весьма влиятельные люди, которые пытались меня обвинить чуть ли не во вредительстве. Чтобы снять с себя это позорное обвинение, пришлось взять фильм, не спрашивая дирекции, и немедленно выехать в Ленинград, где в то время проходила областная партийная конференция. На ней с большим докладом, последним в его жизни, выступал Сергей Миронович Киров.

Он не читал, а говорил, отчеканивая каждое слово. Затаив дыхание, аудитория слушала одного из лучших ораторов-ленинцев, ему не только верили, за ним шли, его любили и им гордились. Он был трибуном Великой Октябрьской революции. Его величие выражалось в покоряющей скромности, которая была характерна для соратников и учеников Владимира Ильича.

Окончив доклад, Сергей Миронович под гром аплодисментов сошел с трибуны. Председатель объявил, что в перерыве будет показан фильм «Беломоро-Балтийский» канал» («ББВП»). Я сел рядом с С. М. Кировым и рассказал ему, что выпуск картины был задержан в связи с тем, что вновь назначенный начальник хотел, чтобы его как руководителя строительства выдвинули на первый план и провели «красной нитью» через весь фильм. Я категорически отказался от такого «варианта», к тому же этот товарищ пришел на канал перед самым пуском, когда строительство было почти закончено. Тот небольшой метраж, который мы ему отвели и который отвечал его деятельности, его не устроил, и он, воспользовавшись своим высоким положением, пытался запретить картину, а меня обвинить во вредительстве.

В историческом зале Смольного погас свет, на экране появился первый титр «ББВП». Я сидел как на иголках. Сергей Миронович заметил, что я волнуюсь, и спросил меня:

— Что с вами?

— Ничего, товарищ Киров, это обычное явление для творческих работников. Фильм делался почти три года, а судьба его решается сейчас за час десять минут, это время для меня — самое ответственное.

В середине картины делегаты несколько раз аплодировали. Эти аплодисменты были для меня, как бальзам. Фильм окончен, единогласные и довольно продолжительные аплодисменты подтвердили, что картина понравилась. Сергей Миронович посмотрел на меня, а затем спокойно, по-отечески, сказал:

— Не волнуйтесь, фильм будет выпущен в таком виде, как сегодня его видели делегаты областной партийной конференции.

Слово с делом не разошлось. Через два дня я уезжал из Ленинграда, а в городе уже висели большие афиши, объявлявшие, что в пяти лучших кинотеатрах демонстрируется документальный фильм «ББВП».

В Москве руководство кинематографии было удивлено, что картина без их санкции демонстрировалась в Ленинграде. Я им объяснил, что член Политбюро С. М. Киров после просмотра на областной партийной конференции дал указание, чтобы фильм демонстрировался в пяти лучших кинотеатрах Ленинграда.

Через неделю «ББВП» был выпущен в двенадцати лучших московских кинотеатрах, а затем пошел по всему Советскому Союзу.

Т. ПОНОМАРЕВА

Вера Барановская

Вера Всеволодовна Барановская полушутя, полусерьезно говорила, что ей всегда не хватало нескольких сантиметров роста, чтобы пройти свой актерский путь по-иному... А между тем она прожила очень насыщенную творческую жизнь актрисы театра и кино, режиссера, педагога...

Ей — воспитаннице Художественного театра — посчастливилось пройти суровую школу репетиций с К. С. Станиславским. Константин Сергеевич — ее непосредственный учитель в студии — обратил внимание на своеобразное дарование Барановской в роли Ларисы («Бесприданница») и внимательно следил за ее первыми шагами на сцене театра. Роль Жены Человека в пьесе Леонида Андреева была первой большой работой Барановской в МХТ. О «большом драматическом таланте», об «изяществе исполнения, ненапгранной простоте», о «встрече с новым крупным явлением в искусстве» писали после премьеры спектакля... Становление Барановской-актрисы зафиксировано в дневниковой записи К. Станиславского: «Совершеннолетие Леонидова и юность Барановской», отражающей процесс работы актрисы и режиссера над ролью Жены Человека, отражающей — что не менее важно — те условия бескомпромиссного творчества, в которых воспитывалась Вера Всеволодовна. Понимая всю опасность «милого и глупого детства» актера, когда тот «мечется из стороны в сторону и забавляется своим искусством», режиссер сразу решительно требует от исполнительницы «стараться внутренне привести себя в состояние духа действующего лица и жить им с помощью одного сконцентрированного в себе комка нервов и энергии, собранной в один внутренний центр...». Он пресекает попытку молодой актрисы внести некоторую сентиментальность и мелодраматичность в исполнение, жестоко осуждает это как заигрывание со зрителем и учит исполнительницу «ко всякому чувству подходить серьезно и мужественно...». В этой первой роли ощутилось главное в облике Барановской как актрисы. Большой драматический темперамент сочетался у нее с изящной передачей мельчайших нюансов чувств, душевных переживаний... Это придавало ее строгому исполнению своеобразную тонкость и аромат.

Можно считать в какой-то мере символическими слова Барановской, обращенные к своему учителю— партнеру по спектаклю «Доктор Штокман»: «Моему прекрасному «отцу» Штокману от горячо любящей Пэтры». Действительно, ее жизнь в МХТ прошла под громадным воздействием основателя театра. Считая К. С. Станиславского своим духовным отцом, учителем, Вера Всеволодовна не раз обращалась к нему за советом, помощью... В письме 1908 года она делится с ним мыслями о творчестве, отчетливо характеризующими напряженную внутреннюю жизнь театра той поры и самой актрисы, с ее творческим беспокойством, стремлением к поискам и обновлению: «В свободное от лечения время читаю и занимаюсь, делаю упражнения*, работаю над Анной Мар и Лизой, и уже сама душа даже помимо воли работает над «Чайкой» — все новые оттенки психологии рождаются в душе. Знаете, Константин Сергеевич, какая странная вещь: помните, мы всегда с Вами говорили, да и я сама чувствовала, что мне надо играть мужественных женщин, а теперь наоборот; это уже даже началось после «Жизни Человека», а теперь я особенно это почувствовала, работая над Анной Мар, что мне гораздо ближе мягкие, женственные образы Чехова, Метерлинка, и уже не к Аглавене лежит моя душа, а к «маленькой Селизете»**, и в Анне Мар мне легче всего 3-й акт, а осо-

* Речь идет об упражнениях по системе К. С. Станиславского.

** Персонажи из пьесы М. Метерлинка «Аглавена и Селизета».

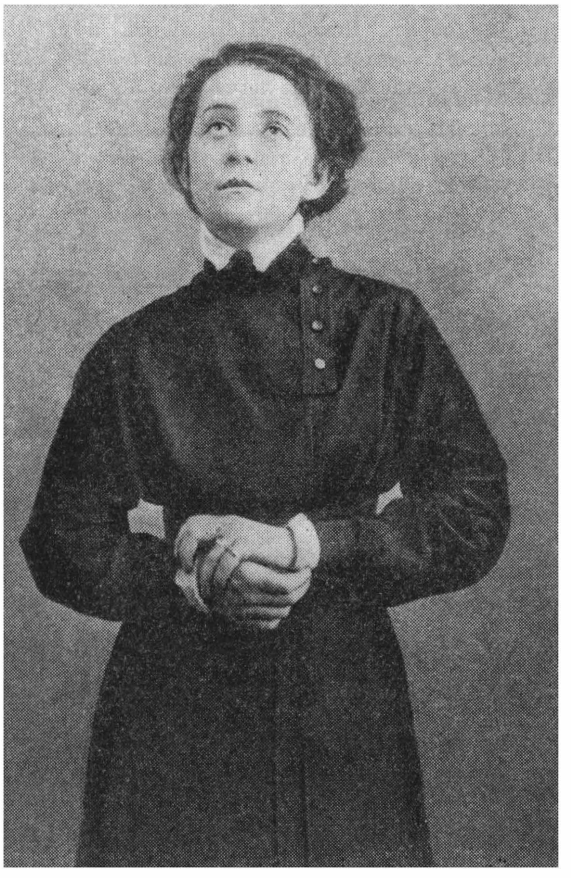
В. Барановская

бенно 4-й акт, где она больше женственная, мягкая. Странно, правда, отчего это? Мне ужасно хотелось это Вам написать...»

Казалось бы, в родном театре сложилась обстановка самая благоприятная для творческого роста актрисы, но после двенадцатилетнего пребывания в МХТ Барановская, игравшая такие роли, как Ирина («Три сестры»), Офелия («Гамлет»), Лаура («Каменный гость») и другие, в 1915 году уходит на провинциальную сцену. «Моя натура, не изживавшая себя в этих ролях, хотела большего размаха, большего раскрытия и вместе с тем — медленный темп работы в Художественном театре, постоянный контроль «старших» как-то парализовали во мне творчество, я чувствовала, что мой темперамент и моя фантазия начинают гаснуть...»

Это заявление выглядит очень резонным, но здесь мы подходим к самому большому противоречию в личности актрисы.

В. Барановская в роли Ирины («Три сестры» А. Чехова. МХТ)



С одной стороны, Художественный театр пробудил в ней серьезного художника, воспитал приверженца высоких и строгих принципов своего искусства, а с другой — у Барановской где-то остается тяга к шумному успеху провинциальной «премьерши», к ролям мнимосовременных женщин «нервного» плана — она мечтает сыграть Веру Мирцеву и т. п. «Больший размах, большее раскрытие», желанное отсутствие контроля «старших» нередко обернется для нее после ухода из МХТ пестрым репертуаром, частой сменой театров, отсутствием подлинной творческой атмосферы, спешкой, поверхностностью и т. п.

И несмотря на то, что об ее исполнении, как правило, будут писать восторженно, отмечая дар «зажигать сердца» зрителей, тонкое умение передавать психологию образа, выразительную и разнообразную внешнюю технику, тем не менее появляются у нее и нажим, и «игра», и дурной тон «премьерши» провинциального театра.

И В. Пудовкину, когда он будет работать с Барановской в фильме «Мать», придется немало потрудиться, чтобы снять у нее этот «груз» провинциализма.

Он первым вслед за К. С. Станиславским будет добиваться от Барановской искусства простоты и правды, отвоевывая ее у нее же самой, воспитанницы Художественного театра...

1915—1922 — годы службы в провинции... Харьков, Киев, Одесса, Тифлис, Казань, Воронеж... Антрепризы Синельникова, Аксарина, Туганова, Розенберга... Ненадолго — Москва (театр Незлобина, «Вольный театр», Театр комедии и мелодрамы), опять провинция... «Гедда Габлер», «Бесприданница», «Нахлебник», «Три сестры» (Маша), «Вера Мирцева», «Черная пантера», «Роман»... Попытки основать свой театр в Харькове, Воронеже...

С 1922 года Вера Всеволодовна возвращается в Москву и начинает здесь активную педагогическую, режиссерскую деятельность, не прекращая актерской работы. Она создает Художественно-театральную мастерскую В. В. Барановской («Мастбар»). Мастерская не оставила большого следа в гуще тех студий, театров и мастерских, которые в изобилии выросли в 20-е годы. Но тем не менее коллектив, состоявший из двадцати студийцев, вел интересные поиски.

В работе мастерской принимали участие М. Астангов, А. Лобанов, О. Абдулов, Б. Оленин, Н. Шифрин... Барановская занималась с учащимися поисками новых форм трагедии, проблемами сценического движения и ритма, что впоследствии так помогло актрисе освоить специфику киноэкрана, помогло ценить и экономить экранное время...

●

С благодарностью и признательностью вспоминая о своей творческой молодости, Вера Всеволодовна говорила: «Я ушла, но всегда и везде несу светлые заветы, полученные в Художественном театре в дни моей юности». Об этих-то заветах не раз вспоминали, когда на экране появилась пудовкинская «Мать».

Исполнение Барановской роли матери вызвало, как известно, массу восторженных статей, отзывов... Пять ролей, сыгранных актрисой до «Матери» в дореволюционном кинематографе и одна в советском, ничего не прибавили к ее творческой биографии. Эти фильмы можно назвать здесь, но они, конечно, ничего не скажут не только воображению человека, далекого от кино, но даже и киноведу: «Власть первого», «Вор», «Гнет рока», «Золото, искусство, любовь», «Сердце не камень» (1916) и «Волки» (1925). «В старом кино, — справедливо заметит актриса после «Матери»,— просто фотографировали театрально разыгранную драму в полной последовательности драматической фабулы». Здесь нужно добавить, что нередко это была вдобавок и плохо сыгранная драма.

Встреча с Пудовкиным была взаимноинтересной и для режиссера и для актрисы, а результат этой совместной работы — фильм «Мать» — многое подсказал в решении актерской проблемы советского кино.

Пудовкин вначале не был убежден в том, кто будет исполнительницей главной роли. Но несомненно мать представлялась ему в облике героическом, поэтическом, очищенном от лишних подробностей быта. Излишне бытовое, характерное лишило бы образ матери того символического звучания, того революционного пафоса, которые видел в нем Пудовкин. Для него камертоном образа была мать, идущая впереди демонстрации... И когда после выбора Барановской многие опасались, что она будет слишком «интеллигентна» в роли, Пудовкин говорил, что не боится, если эта интеллигентность и проскользнет где-то: в том случае если актриса выполнит главное в роли, то, что прежде всего ему видится в горьковском образе... Вот почему он отверг кандидатуру М. Блюменталь-Тамариной (хотя высоко ценил ее талант). Пудовкин боялся, что она «обытовит» образ. И не случайно ассистент Пудовкина М. Доллер, знавший Барановскую по совместной актерской работе в Харькове у Синельникова как актрису героического плана, рекомендовал ее Пудовкину. По типажным признакам она вначале не понравилась режиссеру, но именно по тем же признакам она удовлетворила его требованиям, когда предстала перед постановщиком соответственно одетой и загримированной, в одной из подходящих для

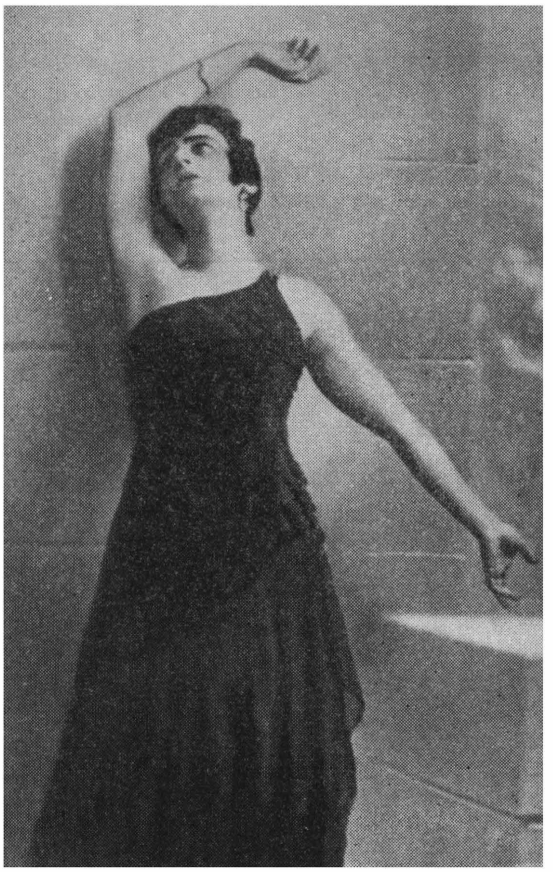
В. Барановская в роли Жены Человека («Жизнь Человека» Л. Андреева. МХТ)

роли поз. Ее пробовали на роль по тому же принципу, что и других участников фильма — актеров или неактеров,— не анализируя внутренних возможностей исполнительницы, не обольщаясь ее мхатовским происхождением.

Привыкнув на сцене и в кино играть красивых и молодых героинь, актриса хотела дать Ниловну более молодой и привлекательной, она настаивала на театральном «красивом» гриме, накрашенных губах... А создателей фильма «неактерская», «типажная» внешность больше всего и привлекала в ней, ее внутренние возможности актрисы еще не были раскрыты. Барановская не сразу оценила всю силу и новизну горьковского образа, когда познакомилась со сценарием: слишком далеко это было от привычных героинь «в туалетах»... Все это нужно было преодолеть, убедить актрису в ненужности приукрашивания Ниловны, раскрыть перед ней глубинный смысл совершенно нового женского образа. В. Пудовкин и М. Доллер, несмотря на свою молодость

и небольшой режиссерский авторитет, резко предъявляли требования уже немолодой и очень опытной актрисе, настойчиво освобождая ее от эгоистического «я» провинциальной «премьерши». Однако было бы несправедливым считать режиссера единственным «виновником» успешного решения образа матери (а такие мнения есть), ссылаясь на то, что Барановская якобы посредственная актриса, испорченная к тому же дореволюционным кинематографом и провинциальным театром, которую Пудовкин «перевоспитал» и т. д. Когда между режиссером и актрисой установились, по словам Пудовкина, «внутренний контакт» и даже дружба, актриса стала не только союзницей, но инициативным и настойчивым автором своей роли. Режиссеру пришлось отказаться от диктаторства, и он это сделал не без пользы для себя. Ведя за собой актрису, направляя ее творческую мысль, он в то же время всячески прислушивался и шел навстречу ее советам и предложениям. Взаимоуважение и доверие помогали найти общий язык в анализе всего образа в целом и его отдельных проявлениях — в различных кусках фильма. Режиссер и актриса, обсуждая и репетируя роль, вместе намечали ее кульминацию, ее развитие. Вместе просматривали и тщательно обсуждали отснятый материал (что еще сегодня нередко является лишь мечтой для киноактера).

В. Барановская в спектакле «Черная пантера» (провинциальная сцена, 1916—1920 годы)



В Барановской оказались ценными не только ее большой драматический темперамент, высокая актерская техника, но главным образом то, что Вера Всеволодовна была типичной актрисой школы Художественного театра — по воспитанию, методам работы, творческой активности... И это во многом совпало со стремлениями и взглядами Пудовкина на работу и место в фильме актера. Взглядами в ту пору, правда, больше неосознанными, подспудными. Работа с Барановской (равно как и с Н. Баталовым) очень многое подсказала ему и поставила его стихийное тяготение к школе К. Станиславского на прочную основу. Воздавая должное воспитаннице Художественного театра, Всеволод Илларионович писал: «И до сих пор я убежден, что выбор актрисы в значительной мере определил успех картины».

Суровая правда горьковского образа не нуждалась в приукрашивании... Тема же старости и молодости заинтересовала Пудовкина и Барановскую совсем в другом аспекте. Молодость героини не внешняя, не физическая, а внутренняя, духовная, как символ пробужденных в ее душе весны, веры, бодрости... Такой мы видим мать — Барановскую во второй половине фильма, когда выпрямившаяся и помолодевшая, с живыми глазами приходит она на свидание к сыну, когда участвует в демонстрации. «Молодейте! Молодейте!» — требовал Пудовкин в этих сценах так же, как просил в начале: «Старейте! Старейте!», стремясь подчеркнуть ее забитость и подавленность не только специальными ракурсами и монтажом, но и внутренним переживанием, перевоплощением актрисы. Так вошла в фильм тема контраста забитой и несгибаемой матери. Так появилось просветленное лицо Ниловны — Барановской во весь экран, появились кадры, полные света и воздуха, вместо прежних мрачных и безысходных... Так рождался образ большого внутреннего пафоса и внутренней героики, но без позы и картинности, человечный, земной... Таким его делали и первая робкая улыбка Ниловны сыну на свидании в тюрьме, ее дрожащий подбородок, едва сдерживаемые рыдания в сцене суда, ее участливая, нежная улыбка матери с грудным ребенком...

Не случайно «Мать» считают «мостиком» к «Чапаеву». И А. Фадеев справедливо писал о том, что «рисунок самого Чапаева пудовкинский». И здесь—

при таком подходе к образу — не под силу было справиться ни «натурщику», ни «типажу».

«В моей работе над фильмом «Мать» прежде всего были установка на актера, выработка определенного его монтажного образа...» —писал режиссер. Отрицая самовластие актера, Пудовкин тем не менее подхватил и оценил стремление и потребность В. Барановской как актрисы Художественного театра понять, пережить каждое движение, каждый момент роли, а не просто сыграть результат, выполнить указания режиссера. Это явилось фундаментом для построения острой внешней выразительности образа, основой его лаконизма. Внешний рисунок роли Барановская и Пудовкин искали, отталкиваясь от внутренней логики образа. Так было со знаменитым жестом матери — Барановской, когда она узнает, вернее, предчувствует несчастье с мужем... Движение руки, которым мать как бы отстраняла надвигающееся горе, было завершением поисков внутренней правды куска роли, предварительных репетиций, во время которых режиссер, убирая театральный нажим у исполнительницы и опираясь на «постепенно набираемое, развивающееся и крепнущее искреннее чувство» момента роли, попросил актрису сыграть то же самое, но без единого жеста и движения, сохраняя уже «найденное внутреннее состояние». Результатом явился этот единственный лаконичный, но чрезвычайно верный по психологии жест, о котором не раз упоминали историки и критики фильма.

Пудовкину в работе с Барановской над образом матери, несомненно, принадлежало первенство в видении и решении образа в целом, на протяжении всего фильма. Что играть, как правило, решалось режиссером. Но в том, как играть, Пудовкин отталкивался от способности актрисы переживать роль, опирался на то внутреннее, что находила Барановская в данном куске в момент работы над ролью... Он лишь помогал оформить это внутреннее в четкую, лаконичную форму, которая соответствовала строю всего фильма.

Таким образом, внешняя выразительность и лаконизм актерского поведения на экране как специфическое качество кинематографа не были самоцелью Пудовкина. Не абстрактный лаконизм и пресловутая «кинематографичность» во что бы то ни стало — что и сегодня нередко встречается на экране,— а прежде всего чувство достоверности и внутренней правды образа, и на основе этого — четкость и предельный лаконизм внешней формы, гармонирующей со всеми другими компонентами фильма. Поэтому картина Пудовкина, ее актерские образы были наполнены психологической правдой.

Пудовкин приписывает свой удачный эксперимент с Барановской, когда он попросил ее сыграть горе

В. Барановская в роли матери («М а т ь», 1926)

Матери без каких бы то ни было жестов и движений, «наличию» отчаянной смелости, свойственной молодости со стороны режиссера и глубоко освоенной школы Станиславского со стороны актрисы. Это замечание бесспорно по отношению к Барановской. Что касается режиссера, то этот удачный эксперимент был рожден не только и не столько «отчаянной смелостью», сколько тем, что молодой и, в сущности, неопытный по части работы с актером режиссер верно почувствовал соотношение внутреннего и внешнего в роли, органическую связь внешней жизни образа с внутренним его содержанием. В этом сказалось его родство со школой Станиславского, активно искавшего пути к правде внешней жизни роли на сцене, правды жеста, движения, мимики, исходя из внутренних предпосылок образа, его психологии, боровшегося со штампом и наигрышем — результатом разрыва связи внутреннего и внешнего...

Любопытно, что через семь лет после выхода фильма Пудовкин, познакомившийся с книгой К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», обращает внимание именно на это: «Чрезвычайно интересны в воспоминаниях К. С. Станиславского те моменты, когда он сталкивался с необходимостью «безжестия», неподвижности актера для того, чтобы сосредоточить все внимание зрителя на переживании... Замечательно то, что эта задача не только выполнима в кинематографе, но сплошь и рядом чрез-

В. Барановская — Людмила, мать Вацлава (в фильме «Святой Вацлав», Чехословакия, 1932)

вычайная скупость жеста, доходящая до абсолютного безжестия, бывает в кинематографе необходима».

Пудовкин, учитывая особенности экрана, снимая излишнюю «театральность» у матери—Барановской, искал наиболее концентрированное выражение чувства героини фактически тем же путем, что и Станиславский, интуитивно становясь его союзником.

Работа с Пудовкиным обогатила драматическое дарование Барановской... Сама она сделала очень верные выводы о работе театрального актера в кино, тем более что ее выступление в «Матери» преодолело недоверие к участию драматического актера в фильме: специфика киноэкрана не оказалась препятствием для театрального актера, напротив, она расширяла его творческие возможности. Может быть, Вера Всеволодовна излишне категорична, когда ограничивает роль в кино талантливых актеров «нутра», настаивая на том, что на экране «мыслимы только мастера от театра, которые приносят свое систематизированное искусство, обрамленное точным учетом движений, определенным ритмом», но в фильме Пудовкина ее дисциплинированное мастерство было как нельзя кстати. Ей оказались сродни те задачи, которые приходилось решать с режиссером в поисках точной формы. Поиски внешней выразительности, основанные на переживании, были очень близки ей. «В этом кроется особая увлекательность работы в кино,— писала она.—Вот сейчас, немедля пережить во всей полноте и оформить точно и четко данный кусок, данную эмоцию роли». Она убедила Пудовкина разрешить ей «дать нарастающее переживание» в кадре после увода сына жандармами; она мастерски выполнила это на нужной, «напряженной эмоции» и, что самое главное, уложилась в необходимое экранное время. Кадр при монтаже не сохранил этого «нарастающего переживания», но режиссер и актриса сделали важные выводы о возможностях актерского поведения на экране. Барановская по этому поводу замечала: «Насколько нужен экрану театральный мастер, настолько же необходимо актеру театра кино для того, чтобы научиться работать на быстром рефлексе, на четком и кратком оформлении эмоции».

Барановская чутко уловила специфику киноэкрана и тогда, когда подчеркивала, что из-за «мозаичности» актерской работы в кино требуется «полное вживание в образ». Этот вывод, как и ее наблюдение о сравнительных возможностях в кино актера и «типажа» (она пишет, что «типаж» пригоден лишь в случае «деталей, промельков, для которых необходимы только случайные и естественные типажи», а для большой роли нужен актер), сделал и В. Пудовкин.

Весьма ощутимым недостатком для Веры Всеволодовны было отсутствие партнера и зрителя в процессе съемок — условий, привычных и необходимых для театрального актера. Но, по свидетельству режиссера и самой исполнительницы, вскоре этим необходимым, как казалось, элементам была найдена равноценная замена: «сопереживание» игре актрисы режиссера, всегда находившегося на точном месте у аппарата, заменяло реакцию зрителей (хотя надо сказать, что натурные съемки в Твери оказались чрезвычайно приятными и волнительными для нее из-за того, что большое число местных зрителей наблюдало за работой коллектива).

Второй встречей режиссера и актрисы стал «Конец Санкт-Петербурга». Однако роль Жены рабочего занимает несравненно более скромное место в фильме, чем роль Ниловны. Сценариста и режиссера эта роль интересует лишь в связи с главным образом фильма — Парнем, поэтому она лишена самостоятельного значения, развития... Когда Жена рабочего появляется в финальных кадрах в залах Зимнего дворца с котелком картошки и режиссер неоднократно, сопоставляя в монтаже эту женщину, котелок с великолепием дворца, рисует нам символи-

ческий образ победы простого народа, мы меньше всего воспринимаем эту женщину, как ту самую Жену рабочего, с которой мы познакомились в предыдущих кадрах. Но в пределах тех возможностей и того места, которое отводит В. Пудовкин актрисе, она действует просто, выразительно. У нее та же «неактерская» внешность, та же скупость жеста и мимики.

Так в биографии Барановской родилось амплуа героини в ином, совершенно новом качестве, где недостающие «несколько сантиметров роста» не могли быть помехой... А в советском кино появился новый социальный образ, которому суждено было стать вдохновителем многих советских образов и фильмов, и не только советских. Справедливо писали в пору появления на экранах страны «Матери», что к Барановской — матери неприменимо определение «звезда», хотя слава ее была всемирной... Советское кино рождалось в образах и темах, чуждых всем атрибутам и приметам западного и старого русского кино.

А власть «Матери» оказалась поистине огромной... Не только на родине, но и за рубежом. В 1928 году В. Барановская в целях культурной пропаганды была послана «Межрабпомом» в Берлин, где фильм «Мать» шел в 25 кинотеатрах города. Встреча матери—Барановской была триумфальной: с самолета разбрасывались листовки с портретом актрисы и надписью: «Russische Mutter in Berlin!» На встрече с ней в театре «Фольксбюне» ее приветствовала пением «Интернационала» многотысячная толпа рабочих... Специально для них Барановская подготовила по-немецки (она хорошо владела немецким языком) «Демонстрацию» из «Матери» — романа... Там, где она выступала перед сеансами фильма, ее засыпали цветами, не раз носили на руках... Так велико было революционное воздействие фильма и образа матери.

Под влиянием картины родился ряд фильмов и образов, навеянных матерью—Барановской. Вера Всеволодовна была приглашена через «Прометеус»— пролетарское кинопредприятие в Берлине — для фильма «Путь пролетарки» режиссера Хардера на главную роль. Затем она снялась в роли очень острой, прогрессивной по идеям в фильме Г. Азагарова «Бунт в воспитательном доме».

Съемки следующего фильма с ее участием — «Такова жизнь» прогрессивного режиссера К. Юнгханса—проходили в Праге. Там популярная актриса была приглашена чехословацким правительством для юбилейного фильма «Святой Вацлав» на роль Людмилы, матери Вацлава. Барановская отказывалась, но ее уговорили, ссылаясь на то, что эту роль должна играть славянка, а если это еще и актриса Художественного театра, то для чехов — особая честь.

Здесь же в Праге ей предложили организовать театральную студию, но это было связано со сменой подданства, поэтому Вера Всеволодовна отказалась.

Во время съемок «Святого Вацлава» Барановская серьезно заболела и уехала лечиться во Францию (1932). Живя в Париже, она пыталась осуществить свою давнишнюю мечту — поставить «Франческу да Римини» и «Грозу». Но в эти годы Вере Всеволодовне уже не удалось сделать ничего значительного.

Умерла В. Барановская в 1935 году.

На кладбище Бийанкур в Париже — могила с надписью: «Вера Всеволодовна Барановская, артистка Московского Художественного театра».

БИБЛИОГРАФИЯ

Евг. ГРОМОВ

40 и 90

Это книга художника о художнике. Евгений Куманьков сделал то, что давно бы должны были сделать киноведы и театроведы,— он рассказал о творческом пути замечательного нашего мастера Владимира Евгеньевича Егорова. Писать о нем трудно. Егоров был человеком щедрого и удивительно бескорыстного таланта. Он как бы не придавал значения своим эскизам и наброскам, многие из которых, к сожалению, навсегда утеряны. Он делал поразительнейшие художественные открытия и «забывал» о своем авторстве, а вместе с ним, нечего греха таить, забывали о них и некоторые его сотоварищи, и критики, и ученые-искусствоведы. Многие ли сейчас помнят, что Егоров совместно со Станиславским открыл совершенно новое постановочное средство — черный бархат, впервые примененный им в оформлении пьесы Леонида Андреева «Жизнь Человека» в Художественном театре. Егоров не писал мемуаров, редко выступал публично — да и трудно было ему: этого художника — жизнелюбца, яркого и убежденного реалиста — в иные годы подозревали в формализме, пессимизме, эстетстве...

Сложность анализа творческого наследия Егорова усугубляется еще и тем, что он был человеком двух профессий: театральным декоратором и художником кино. До сих пор со сцены не сходит рекордный по долголетию спектакль «Синяя птица» М. Метерлинка, декорации и костюмы которого были выполнены Егоровым в 1908 году. В рецензируемой нами книге справедливо отмечается, что этот спектакль отвечает на вопросы, волнующие и современное театральное искусство: «сочетание условности и жизненной правды, работа со светом, не разрушающая ощущение реальности и цветовую гамму живописи декораций, и многое другое». И, конечно, по сей день живут многие из тех фильмов, художником которых был Егоров. Всего за сорок лет работы в кино он принимал активнейшее участие в создании 90 фильмов. Значит, для того чтобы объективно и компетентно писать об Егорове, надо превосходно знать смежные и в то же время разные сферы искусства: театр, кино и, разумеется, живопись.

Евгений Куманьков счастливо совмещает в себе художника театра и кино, а в работе над монографией о Егорове он проявил себя еще и как незаурядный аналитик, искусствовед. Его книга читается легко, она написана ясным, простым и, я бы сказал, изящным языком. Книга заставляет думать, размышлять, в ней затронуты важные проблемы современной эстетики театра и кино.

В данной рецензии нас интересуют главным образом вопросы киноискусства. Это естественно. Как бы ни были значительны егоровские достижения в сфере театрального искусства, в кинематографе он в свое время совершил подлинный переворот. Об этом хорошо говорится в книге Куманькова: «Егоров начал работу в кино в 1915 году в фирме «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К°» в качестве художника так называемой «золотой серии». Приход Егорова стал подлинным событием, так как до него декорационное дело кинематографии было крайне убого. С Егоровым в кинематограф пришла большая культура театра, пришло настоящее декоративное искусство... В. Е. Егоров впервые ввел графический метод в декорационное оформление».

Не надо, однако, думать, что Егоров просто перенес театральные приемы и средства в новое искусство. Егоровский «парадокс» и состоит в том, что он, как отлично показано Куманьковым, был кинематографистом задолго до своего прихода в кино. Некоторые из его эскизов к «Драме жизни», «Собору Парижской богоматери» (в инсценировке Крашенинникова), даже к «Синей птице» можно принять за эскизы к фильмам. Он, к примеру, понял роль крупной детали, глубинного построения мизансцены задолго до того, как эти приемы получили широкое распространение в кинематографе. Современность художественного мышления Егорова сконцентрировалась в тезисе, который можно поста-

---

Е. Куманьков. Владимир Евгеньевич Егоров, М., «Советский художник», 1965.

вить эпиграфом ко всем его работам: предельная образность, переданная самыми скупыми средствами.

Назойливая обстановочность, «купеческая» пышность оформления были органично чужды таланту Егорова. Даже в «роскошных» фильмах «золотой серии» он старался быть простым, ясным, экономным. Это вовсе не означает, что Егоров был равнодушен к живописной детали, к характерной подробности. Нет, он превосходно, например, знал русскую старину, быт, нравы и умел и любил воспроизводить их в своих работах. Егоров не случайно стал художником таких картин, как «Степан Разин», «Суворов», «Кутузов», «Адмирал Нахимов». В своих эскизах и декорациях к ним он передавал самую атмосферу времени, дух народа. «Бесконечно любя быт и великолепно зная его, он всегда поднимался над ним, не утопал в бездне мелочей, а выхватывал самое существенное. В средствах выражения он искал крупные ясные формы. Его волновали лишь те сценарии, которые давали волю проявлениям ярких, сильных чувств».

Здесь важно подчеркнуть творческую требовательность и избирательность Егорова. Он стал основателем и патриархом новой художнической профессии — художника кино — именно потому, что обладал своим взглядом на жизнь и искусство. Егорову была просто непонятна лихость иных художников, которые видели (и видят по сей день!) высший профессионализм в этакой творческой всеядности: сегодня оформляю лирическую комедию, завтра — трагедию, позовут — историческую хронику, пригласят — военный фильм и т. п. Дело тут, конечно, не в тематике произведений, которая может быть и очень разной, что легко заметить и на примере работ Егорова; дело, однако, в наличии (или отсутствии) своей собственной художнической концепции, которая и обусловливает «сквозную» линию творчества. Такая «сквозная» линия очень четко просматривается в работах Егорова при всей их кажущейся многотемности. Это, как уже отмечалось выше, любовь к крупным характерам, к острым, ярким конфликтам.

Для Егорова было совершенно органично обращение к революционной тематике. В этом отношении особенно примечательна его работа в фильме Вс. Вишневского — Е. Дзигана «Мы из Кронштадта». Хочется заметить в этой связи, что страницы, описывающие эту работу, принадлежат к лучшим в книге. Здесь наиболее выразительно раскрыты особенности не только творческой манеры мастера, но и черты его «личного» характера.

Художник глубоко вжился в драматургию фильма, разделив с режиссером и всем постановочным коллективом стремление утвердить в картине стиль революционной романтики, высокого, но не выспреннего пафоса. Такого рода соавторство было для Егорова естественным условием плодотворности совместной работы. Художник, как никто другой, понимал синтетичную природу киноискусства, исключающую «ячество»... Это не означало, что Егоров растворял свою творческую индивидуальность в некоем «коллективном» вареве. Нет, оставаясь самим собой, он как бы сопрягал свои замыслы с замыслами режиссера, сценариста, с игрою актеров. Поэтому с ним было работать интересно и полезно. Он, как вспоминает Е. Дзиган, умел идти «навстречу» постановочному коллективу, внимательно выслушивая советы, просьбы, предложения, обогащая фильм яркими находками, которые усиливали выразительность образов.

Несколько вариантов предшествовало созданию декорации «лестница барского дома». В первом эскизе, например, несколько не учитывалось, что лестничная площадка могла оказаться слишком малой для показа массы спящих солдат. По просьбе Дзигана художник делает другой вариант, в котором он не просто выполняет указание режиссера, а заостряет весь пластический образ эпизода: в глубине он помещает огромное разбитое зеркало, а на переднем плане — сфинкса, застывшего в мертвом величии. Но и этот эскиз не удовлетворяет автора полностью, он ему кажется слишком отвлеченным, условным. В третьем и в четвертом вариантах Егоров улавливает ряд характерных подробностей, которые оживляют декорацию,— портрет императора, кисти помпезной драпировки, пулемет «максим», марши лестницы, облепленной спящими. При постройке же самой декорации Егоров снова ищет новые решения, сам себя дополняет и исправляет, стремясь максимально точно и впечатляюще передать общий замысел фильма. В результате же, в законченной картине, лестница барского дома приобрела совершенно особенный смысл — она стала своего рода художественным символом революции, эмоциональным ключом к фильму. Причем по манере исполнения эта самая лестница выглядела в декорации неправдоподобно большой, условной, но, увиденная в общем контексте кадров, она производила самое «реалистическое» впечатление.

Эскизы и декорации Егорова не просто проясняли замысел фильма, они существеннейшим образом влияли на его поэтику, подчас глубже и оригинальнее схватывали дух произведения, чем это удавалось сделать в отснятых кадрах. Нельзя не согласиться с Куманьковым, когда он утверждает, что, скажем, произведения художника Егорова по картине «Кутузов» значительнее сценария, ставшего их основой. Они глубже, правдивей, эмоциональней самого фильма, в котором сказались многие

пороки фильмов-эпопей 40—50-х годов. Может быть, менее прав Куманьков, когда он считает, что эскизы к картине «На подмостках сцены», реализованные без участия Егорова, «погасли и увяли» в фильме. Мне кажется, что дело тут в другом — и сами эти эскизы несколько ниже возможностей их автора. Но в принципе, повторяю, Куманьков прав: Егоров был не только полноправным соавтором многих картин, он порой как бы опережал, углублял, поправлял режиссера.

О Владимире Евгеньевиче Егорове можно сказать, что он превратил профессию художника кино из ремесла в искусство. К сожалению, сейчас предпринимаются попытки произвести обратную операцию: низвести художника кино до уровня «отличного» производственника, этакого художественного администратора-хозяйственника. Евгений Куманьков резко выступает против подобных тенденций. Он верно считает, что под словом «производственник» надо «подразумевать художника, который до тонкости знает все особенности кинопроизводства, который блестяще владеет всем арсеналом производственно-художественных средств для выражения своих художественных задач». Покладистые же администраторы от искусства не могут быть и хорошими производственниками: эстетическое качество их декораций обычно низко, в них неуютно актерам, неловко операторам, в результате чего в конечном счете страдает и все кинопроизводство.

В этом отношении опыт «производственной» деятельности В. Егорова весьма поучителен. Для него постройка декорации — вдохновеннейший творческий процесс. Егоров, рассказывается в книге, совершенно ясно представлял себе все точки съемки, все возможные в данной декорации кадры. Поэтому его декорации имели порой странный вид. В них можно было встретить недостроенные или недокрашенные стены, иногда они казались хаотично разбросанными деталями. На экране же зритель видел всегда нечто цельное, законченное, объединенное в единый образ. «Павильон,— говорил Егоров,— построен не для того, чтобы разглядывать его живым человеческим глазом. Его надо снять на пленку через объектив съемочной камеры, потом проецировать на экран через объектив проекционного аппарата. Вот тогда на экране вы увидите, что декорации много лучше, чем понравившийся вам эскиз».

Егоров-«производственник» отличался всегда экономностью в выборе деталей, в организации павильона и места съемки. Дорогостоящая «натуральность», эффектная «настоящность» казались ему чем-то привходящим в искусстве. Как вспоминает Г. Рошаль, егоровские декорации к фильму «Крылья холопа» поначалу просто поразили его: «Я пришел на студию, и мне говорят: «Здесь будет построена Москва. Здесь будет проходить Грозный»... Я ничего не увидел, кроме чистого пола и кусочка лестницы, куда должен был подниматься Иван Грозный. Но что же случилось? Через некоторое время в этот чистый пол втиснули кресты, поставили часть одного купола, и, к моему удивлению, вы все могли видеть это в «Крыльях холопа». Москва стала перед вами, как живая». В другом случае Егоров с помощью бархата, свечей и одной колонны создавал «собор».

Естественно, как это отмечается и автором книги, метод Егорова является не единственным в декорационно-оформительском искусстве. Возможны и иные приемы и средства художественно-кинематографической выразительности. Но даже для художников совсем отличных от егоровской манеры и стиля опыт его имеет огромное значение. Куманьков очень четко формулирует главные особенности творческого метода Егорова: «это прежде всего стремление художника кино раскрыть в зрительных образах основную мысль произведения (фильма) в противовес оформительскому подходу — исполнению нескольких предлагаемых декораций без попытки выразить свое понимание фильма шире. Отношение к эскизу как части размышления о фильме в целом; реализм в противовес натурализму; стремление к эпичности изображения».

...Завершая нашу рецензию, хочется высказать ряд «организационных» соображений. Книга Е. Куманькова издана в «Советском художнике». Издана со вкусом, с любовью. Правда, издательство могло бы добиться от типографии более четкой печати иллюстраций. Жаль также, что в книге не помещены кадры из «егоровских» фильмов. Но это частные замечания, в общем издательство сделало большое и важное дело.

Л. ПОГОЖЕВА

Будапештские тетради

По утрам я смотрю венгерские фильмы. Каждый день. В течение двух недель — сорок четыре фильма. В просмотровом зале нас всего двое — я и переводчица. Просмотрев фильм, мы пьем кофе, крепкий венгерский кофе. И снова смотрим... На экране проходит перед нами жизнь Венгрии, взятая в разные годы... Возникают судьбы людей — учителя, врача, инженера, студента, писателя, рабочего, крестьянина. Не тени, не абстракции, не умозрительные символы на экране, а живые люди... Нет, далеко не все фильмы удачны, но как уверенно, как быстро шагает венгерское киноискусство, от года к году накапливая силы...

Какая талантливая молодежь вступает в строй!

Что такое тридцать четыре года для жизни искусства? Это очень маленький срок. Но попробуйте сравнить фильм «Весенний дождь», снятый в 1932 году, с новыми фильмами, например, режиссеров Золтана Фабри, Миклоша Янчо, Иштвана Сабо, Шандора Шара!.. Небо и земля!

Наивнейшими, а часто и вреднейшими мелодрамами кормили зрителей в 1932 году. Например, рассказывали умилительную историю бедной обманутой девушки-служанки, родившей ребенка. В финале картины несчастная героиня оказывается на небе. Она — ангел! С неба она наблюдает за своей выросшей дочкой, охраняя ее в тот момент, когда ей грозит опасность... И как же все это примитивно снято! Какая сентиментальная дешевка!

В мире кино в те годы уже были «Броненосец «Потемкин», «Мать», фильмы Чарли Чаплина и многое, многое другое, а в венгерской кинематографии царили провинциализм, застой... Экран был подобием сцены. Фильм походил на театральную пьесу, лишь слегка приспособленную к условиям другого искусства... Конечно, существовали и тогда одаренные художники. Появлялись на свет божий отдельные интересные, значительные фильмы, но о венгерской кинематографии в целом еще не могло быть и речи. Она родилась позднее, лишь после войны, после освобождения. Но, естественно, родилась эта новая кинематография не на пустом месте. И к числу тех старых лент, которые оставили заметный след в истории венгерского кино и оказали влияние на его дальнейшее развитие, я бы отнесла такой фильм, как «Люди снежных гор», поставленный в 1942 году режиссером Иштваном Сётчем по роману Иожефа Нирё. Это фильм из жизни пастухов, живущих высоко в горах. Здесь есть и наивное противопоставление жизни в горах жизни в городе, здесь есть и ласковый боженька, и мелодраматизм, но при всем том это сильный и страстный фильм, поднимавший свой голос в защиту бедных людей. Я не буду рассказывать весь сюжет этого фильма, но один, на мой взгляд, важнейший и лучший его эпизод перескажу.

Умерла молодая женщина — жена и мать. Ее погубили злые, жестокие хозяева леса. Умерла она в городе, куда с трудом привел ее муж в надежде на излечение. Последнее желание несчастной — быть похороненной в горах, дома. У мужа нет денег, чтобы перевезти покойницу. И вот он одевает ее, как живую, берет на руки и несет к поезду. Садится рядом с ней на скамью. Что-то говорит ей... В страхе, чтобы окружающие не догадались, не выгнали. Поразительно играет актер Янош Гёрбе в этой сцене. А окружающие? Простые рабочие, крестьяне, заполнившие вагон, они быстро заметили, что тихая пассажирка, сидящая в углу,— не живой человек... И вот молча мужчины снимают шапки. Они не требуют объяснений. Они и так поняли всю трагедию и торжественным уважительным молчанием выразили свою солидарность, свое глубокое сочувствие.

Подходит контролер, проверяет билеты. При взгляде на пассажирку ему тоже все становится ясным... Но и он, как и другие, лишь снимает шапку и молча пробивает протянутые билеты, отдавая их несчастному мужу покойной.

Это сыграно сильно, сдержанно, страстно...

Я думаю, что так ярко выраженная в этом драматическом эпизоде тема — солидарность простых людей — близка творчеству итальянских неореалистов...

Но таких картин, как «Люди снежных гор», было немного, считанные единицы, хотя в том же, 1942 году было поставлено 45 полнометражных фильмов.

Теперь в год ставится не более 20 полнометражных фильмов, но есть, и давно уже есть, особая, своеобразная и сильная венгерская кинематография. Есть отличные режиссеры — Золтан Фабри, Ласло Раноди, Карой Макк, Феликс Марнашши, Янош Хершко, Миклош Янчо и многие другие. Есть интереснейший отряд молодых. Есть сильнейшие операторы, настоящие художники экрана, такие, каким могут позавидовать другие страны.

●

«Для современного искусства характерна тяга к интеллектуализму». «В наше время повсюду доминирует логика». «Мысль — важнее эмоций». Об этом говорили молодые режиссеры на дискуссии в клубе Союза кинематографистов в Будапеште. Да, я согласна, я приветствую возникающее повсеместно стремление к исследованию, к осмыслению опыта жизни, к углубленному анализу. Но не исключать же при этом жизнь сердца, не исключать же великую силу эмоционального воздействия, которую содержит произведение искусства? Ведь если отсечь, исключить — то исчезнет сопереживание, останется только понимание... Как же мы обедним себя!..

Дискуссия возникла после просмотра трех наших фильмов: «Мне двадцать лет», «Звонят, откройте дверь», «Лебедев против Лебедева». Были просмотрены также многие работы молодых венгерских режиссеров, объединенных в Экспериментальной студии имени Белы Балаша.

Прекрасная инициатива была проявлена в свое время — создать в Будапеште самостоятельную студию молодых. Экспериментальную. Студия начала свою деятельность в 1957 году, потом был перерыв, и вновь студия ожила в 1960 году. Из стен ее уже вышли такие известные в своей стране режиссеры, как Иштван Сабо, Иштван Гаал, Шандор Шара и другие.

Очень сильное впечатление произвел на меня фильм Иштвана Сабо «Вариации на одну тему», который он снял вместе с талантливым оператором Тамашем Вамошем.

В фильме немногим более 300 метров. Действие его и мысль предельно сжаты, концентрированы. Основная идея — протест против войны. Сюжет состоит из трех частей. Первая носит название «Объективно». На экране только документальные кадры. Они изобличают звериное лицо фашизма. Вторая часть — «С изумлением». На экране двое — отец и сын. Ребенок с изумлением рассматривает экспонаты военного музея... Третья часть — «Крик». Мы видим людей, спокойно сидящих в кафе, отдыхающих, прогуливающихся. А за кадром мерный, нарастающий грохот солдатских сапог. В этом грохоте угадывается крик: берегите мир, помните о войне, война не кончилась! Идут солдаты!

Всякий, кто посмотрит эту картину Иштвана Сабо или другую его работу «Ты» — новеллу о любви, непременно заинтересуется личностью режиссера и захочет посмотреть все его фильмы. Их немного, но привлекательный талант Сабо раскрывается сразу, и сам он предстает в своих произведениях как вдумчивый художник.

Может быть, чуть рационалистичный? Да, но в гораздо меньшей степени, нежели некоторые другие режиссеры, чье искусство иной раз казалось мне холодноватым, подчеркнуто логическим...

Не менее интересным показался мне фильм «Цыгане» режиссера Шандора Шара и оператора Иштвана Гаала. Это фильм о жизни цыган. Их в Венгрии более двухсот тысяч. В центре внимания режиссера и оператора — дети. Ребенок — будущее народа. Что же, оно будет таким же, как прошлое и настоящее их отцов? Нет, лучше — отвечают авторы фильма. За кадром звучит звонкий детский голос. Мы видим школу, больницу, сады, новые дома, черноглазых малышей, для которых все это означает новую, счастливую жизнь.

Почти в каждой новелле, снятой студийцами, можно заметить интересный поиск, острое наблюдение, умелое использование пластических возможностей кинематографа. Здесь уже и следа не найдешь былого увлечения театром. Здесь — истинный язык кинематографа.

Запомнились игровая новелла «Письма к Юлии» режиссера Ференца Кардоша, его же «Мир принадлежит нам»... Мастерски, темпераментно снята режиссером Золтаном Гусариком цветная лента о лошадях — «Элегия», с очень жестокими финальными кадрами, показывающими бойню, где убивают лошадей... По поводу этих кадров на дискуссии, о которой я уже упоминала, тоже разгорелся спор — должен ли был художник так мучительно долго показывать смерть, смер-

тельные судороги, закатившиеся лошадиные глаза, кровь, кровь и кровь? Я думаю, что создатели фильма в погоне за жестокими эффектами нарушили меру искусства. Чего они хотели добиться? Просто «красоты» кадра, разнообразия ракурсов, игры красок и света? Нет, не думаю. Вызвать сострадание к несчастным животным, посетовать, что в мире машин уже нет места лошади?

Вероятно, так. Но вид окровавленных, падающих, умирающих лошадей вызывает лишь ужас и отвращение...

Да, многие работы студийцев интересны и талантливы. Это так. И все же приходится пожалеть, что часто задача, которую ставят молодые, ограничивается поиском наиболее выразительной формы, пожалеть, что иной раз сюжеты и мысли их фильмов далеки от проблем подлинной жизни. Вот фильмы «Женщина», «Любопытство», «Сонет» — все здесь изящно, остроумно, но и абстрактно. Годится для любой страны. Например, рассказ о женщине. Женщина — эта современная Венера или Джоконда — рождается, утверждают авторы, в салонах портных, парикмахеров, косметичек, и все затем, чтобы вскочить на голову мужчине... и заплакать при любой неудаче... Не могу не вспомнить рядом с этой картиной несколько блестящих миниатюр итальянского режиссера Нанни Лоя, тоже посвященных женщине (фильм «Сделано в Италии»). В этих новеллах, шутках, миниатюрах есть и ирония, и восхищение, и истинная итальянская веселость. Не просто женщина, а современная итальянская женщина возникает на экране. Особенно запоминается поразительно многоплановая миниатюра о том, как в Риме переходят улицу. Главную роль играет Анна Маньяни. Тут уж сразу возникает Италия. Озабоченная, народная, сегодняшняя.

Понять же Венгрию и венгров из фильмов «Женщина», «Сонет», пожалуй, невозможно... Хотя, впрочем, вероятно, не очень-то и справедливо требовать от каждого фильма или даже от нескольких фильмов ответов на все вопросы, освещения всех сторон жизни...

В общей панораме венгерского искусства, в общей мозаике, из которой складывается его современный портрет, фильмы студийцев занимают свое место рядом с другими, совсем иными.

●

И тут я хочу остановиться на нескольких документальных фильмах.

Режиссер Андраш Ковач снял фильм «Тяжелые люди». В нем рассказывается о том, с каким трудом нередко внедряется новое в различных областях хозяйства. Еще не перевелись люди, как огня боящиеся новаторства. Их, этих бюрократов и перестраховщиков, на экране нет, мы видим только хороших людей — изобретателей. Но враги нового тоже истинные «герои» фильма, решительно осуждаемые автором. Снято все репортажно, синхронно, с применением скрытой камеры. Ясная цель у фильма — разрушить бюрократическое недоверие к полезному изобретению! На длинных крупных планах даются портреты изобретателей, которых окружающие зовут «тяжелыми людьми». Чудесные, простые лица! Естественное поведение и та крайняя озабоченность исходом дела, которая свидетельствует о высоком понимании гражданского долга.

Второй полнометражный документальный фильм — «Развод по-будапештски». Это тоже репортажный фильм. Камера установлена в районном суде... Проходят разводящиеся пары... Одна, другая, третья...

Разводы. Их число угрожающе растет в Венгрии. Уже сегодня Венгрия занимает первое место в мире по числу разводов. В чем же причина? Чаще всего разводятся те, кто не прожил вместе и двух лет после непродуманного, раннего брака... Но не меньшее число разводов падает на тех, кто прожил вместе десять-пятнадцать лет. Здесь чаще всего причиной является алкоголизм или духовное отставание одного из супругов. Запоминается эпизод, в котором показана пожилая женщина, пришедшая разводиться со своим мужем-пьяницей.

У мужа грустные, безнадежно грустные глаза слабовольного человека, смирившегося со своим пороком и своей участью. Ему больше не верят ни жена, ни сын... Вот они выступают на суде, говорят... он сидит молча... Подлинная человеческая трагедия возникает на экране, подлинная жизнь, показанная не бесстрастным наблюдателем, а человеком, болеющим за все вокруг... Обычно съемки скрытой камерой преследовали уловление, так сказать, потока жизни, показ ее, как она есть... Цель — фиксация. В фильме «Развод по-будапештски» нет и тени такого дурного объективизма, во всем, что показано на экране, видна отчетливая авторская позиция! И скрытая камера служит той же цели — обратить внимание, осудить то, что мешает счастливой супружеской жизни.

Венгерские документалисты — сильный и интересный отряд художников, настоящих разведчиков жизни, освещающих ее светлые и темные стороны.

Что такое венгерские документалисты, можно понять, посмотрев хотя бы фильм «Так случилось» — фильм, запечатлевший сцены, происхо-

дившие во время контрреволюционного мятежа в Будапеште. Нужно было обладать немалым мужеством, чтобы снять то, что было снято... Но, скажете вы, такова уж профессия — документалист не может быть трусом!

Впрочем, работа документалиста в Венгрии неотделима от работы в игровом, художественном фильме. Они трудятся в разных объединениях, но на одной студии; бывает и так, что тот, кто вчера ставил документальный фильм, сегодня ставит игровой, и наоборот...

Так, один из ведущих режиссеров игрового кино интереснейший человек Миклош Янчо показал мне свой короткий документальный фильм «Колесо времени». Очень непритязательный, скромный сюжет у этого фильма. Деревня, летит над деревней аист, весна, школа, гомон детских голосов. На луг в сопровождении учительницы выбегают девочки-школьницы. На лугу они встречаются со старухами. Одетые в широкие черные юбки, повязанные черными платками, эти старухи на первый взгляд полный контраст с девочками. Но вот одна из старух затевает хоровод, начинает петь и плясать, вот уже все они вместе с девочками лихо отплясывают старинный чардаш, поют народные песни. Старухи учат молодых, показывают, как надо петь, плясать... И столько в них, в старых, прелести жизни, столько непринужденного веселья, что кажутся молодыми их сморщенные лица.

Скажу прямо — я пришла в восторг, посмотрев этот маленький скромный фильм. И какова же была моя радость, когда в воскресенье мы поехали в ту самую деревню, в которой фильм снимался. Встреча была удивительной! Четыре старые женщины в национальных костюмах, из которых младшей исполнилось 75 лет, танцевали и пели в тесной комнате под аккомпанемент старинного струнного инструмента. Их веселье было искренним, глаза сияли... Талант всегда молод, всегда полон жизни. Туманный февральский день, занесенная снегом венгерская деревня, почти сплошь состоящая из новеньких домиков, тишина воскресного утра, нарушаемая звоном церковного колокола, и эти поразительные добрые, славные, веселые старухи, поющие тут же ими сочиненные песни-приветствия и пляшущие чардаш! Вряд ли это можно забыть даже в сутолоке ежедневных забот.

●

В своих фильмах венгерские режиссеры охватывают сегодня большой круг проблем. Их волнует и настоящий день, и недавнее прошлое, и история их народа.

Современная венгерская критика видит торжество нового проблемного кинематографа в картинах лишь последних лет. Не знаю. Мне кажется, что и во многих более ранних фильмах налицо и глубина социального анализа, и серьезность поставленных проблем, и яркость формы.

Взять хотя бы такого режиссера, как Золтан Фабри. Все его фильмы остро проблемны. Все, начиная от «Бури», поставленной в 1952 году, и кончая фильмом «Двадцать часов», поставленным в 1964 году. Фабри всегда интересуют судьбы драматические, проблемы социально значительные, конфликты острые. Мы всегда застаем героев Фабри в момент острой ломки мировоззрения, характера.

В Будапеште я посмотрела его фильм «Ночь среди дня» (1963), поставленный им по роману Бориша Палотаи. Это глубокая психологическая драма о последних днях прошедшей войны. Главный герой — писатель, который пытается остаться в стороне от событий, спрятаться с любимой девушкой-еврейкой в глухом уголке, украв для нее документы собственной дочери. Но нет... Напрасно. Уйти, бежать, спрятаться нельзя. За все надо расплачиваться самому...

В фильме «Двадцать часов» Золтан Фабри снова выберет сюжет, полный драматизма, снова построит сложную композицию произведения, решит действие полифонически, с многочисленными ретроспекциями... Эпос и драма соседствуют в творчестве этого режиссера.

Отличительная черта его фильмов — глубокая аналитичность, пристальность взгляда на современные вопросы, стремление подойти к ответу на них исторически...

Эпос и драма, слитые воедино, предстают и в фильме «Земля ангелов» режиссера Дьёрдя Ревеса, который он поставил по роману известного писателя Лайоша Коссака. Жизнь рабочего поселка в начале века показана в фильме правдиво и страстно. Тонко переданы атмосфера и события предреволюционной эпохи: рабочие забастовки, бунт женщин, протестующих против выселения из квартир, нежная, трогательная любовь молодых, жизнь, судьба нескольких семейств. Удивительно емкая, густо населенная, многоплановая картина. Смотришь ее —и тебя охватывают тревога, печаль и радостное предчувствие готовящихся перемен...

Старый, седой шарманщик появляется в фильме как выразитель настроений рабочих, как их шансонье, их бард, сливший свое простое искусство с жизнью людей рабочего поселка... Прекрасная картина, и хотя она не из новых, но я

«Усекновение головы святого Иоанна»

«История моей глупости»

«Младший сержант и другие»

думаю, что она из нестареющих, настоящих. Есть такие фильмы.

О недавнем прошлом рассказал нам с экрана режиссер Миклош Янчо в фильме «Так я пришел». Я уже писала в прошлом году в нашем журнале об этом хорошем произведении. Но сегодня, когда я в Будапеште познакомилась с режиссером, я хочу добавить к тому, что писала ранее, всего несколько строк: теперь мне понятно, откуда в фильме это полное сочувствие, это глубокое понимание психологии бывшего студента-солдата Иошки, который в последние месяцы войны попадает в плен к русским. Оказывается, судьба Янчо была сходна с судьбой его героя, поэтому ему понятно и близко все, что тот мог пережить. Автобиографичность — вот одна из черт современного искусства. Автобиографичность, документальность, стремление заглянуть в лицо прошлому, чтобы самому в нем разобраться. Хорошо это или плохо? Ну, это зависит от того, насколько верен и точен взгляд человека, выступающего перед миром как бы со своей личной и открытой исповедью, подвергая собственному суду свою совесть, свое поведение, свое прошлое.

Новая картина Миклоша Янчо называется «Разбойники» (или «Бедняги»). Сценарий писал Дьюла Хернади, снимал картину оператор Тамаш Шомло.

Действие фильма происходит в конце 60-х годов прошлого века. Место действия — земляная крепость, куда жандармы австро-венгерской монархии загнали несколько сот крестьян, чтобы разыскать среди них разбойников, или, как их называли в народе, «бедняг».

Сто лет отделяют от нас события, показанные в фильме, но многие содержащиеся в нем мысли перекликаются с современностью. «Разбойники» — фильм аналитический. Автор пытается вскрыть исторические, социальные, психологические корни той покорности, с какой венгерский народ долгие годы терпел рабство. Режиссер показывает в фильме много жестокого — равнодушие, убийство, предательство — и как бы задает вопрос: почему есть люди, которые, чтобы спасти свою жизнь, идут на предательство?.. Как так случилось, что эти молчаливые крестьяне готовы выдать любого?

Где-то на свободе остается непойманным вождь партизан легендарный Шандор. Несколько лет назад под его руководством крестьяне принимали участие в борьбе за свободу на стороне Кошута.

Шандора на экране нет... Есть только те, кого считают просто разбойником, просто «беднягой», просто предателем...

Основная тема фильма — это тема моральная. Она сейчас одна из главных в Венгрии и в кино и в литературе. Это проблема, как говорят в Венгрии, «тысячи лет».

В свете этой моральной проблемы многое пересматривается заново. И многие события, которые ранее показывались в дымке романтизма, теперь подвергаются жестокому анализу.

Надо казнить, надо обличать равнодушие, мелкобуржуазное прозябание, себялюбие, эгоизм, несовместимые с идеалами новой, социалистической морали,— утверждают венгерские художники. Надо освободиться от удушья старых привычек, рожденных веками угнетения...

Нужны острые, горькие лекарства, — говорили мне в беседе после просмотра «Разбойников» режиссер Миклош Янчо. Венгры должны посмотреть в свою душу, если хотят жить по-новому. Такова сегодня господствующая интонация искренности и самокритики, с какой обсуждаются во многих областях общественной жизни проблемы морали.

Венгерские критики, отмечая успехи, достигнутые в кино, приветствуют «страсть к самоанализу», но считают, что есть «перебор в самокритике», ибо при этом иной раз остается незамеченным поступательное движение жизни.

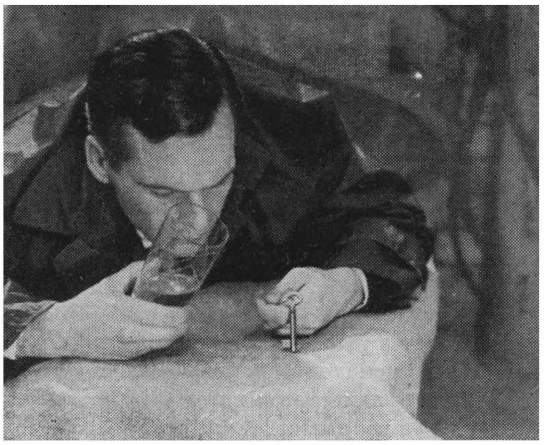
Несколько слов о том, как снята картина «Разбойники». Тут только одно определение — отлично. Запоминается чистый белый фон и на нем скульптурно четкие фигуры. Резкий контраст светлого и темного, локальность места действия, отсутствие какой-либо костюмной экзотики. Внимание направлено на человека. Лицо, глаза, походка, мимика, поза, молчание... Все выразительно, все говорит своим особым языком. Ни в чем нельзя усмотреть ни малейшей подражательности, равно как и ни малейшей театральности.

Искусство Миклоша Янчо и его оператора — это, как я думаю, глубоко национальное, истинно венгерское искусство. В этом его значение и сила. Может быть, поэтому такое искусство и имеет право на жестокость, на остроту критики. Ибо эта критика освящена любовью.

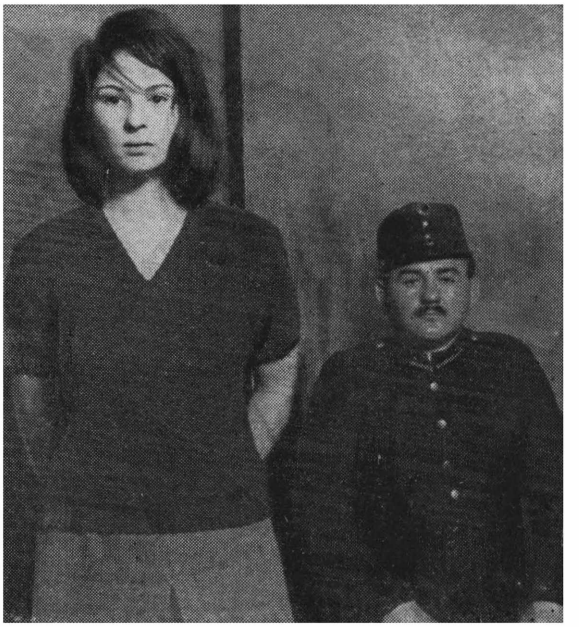
●

Иштван Гаал снимает фильмы по своим сценариям и только на современном материале. В его фильмах много автобиографичного. Это теперь, повторяю, часто встречается.

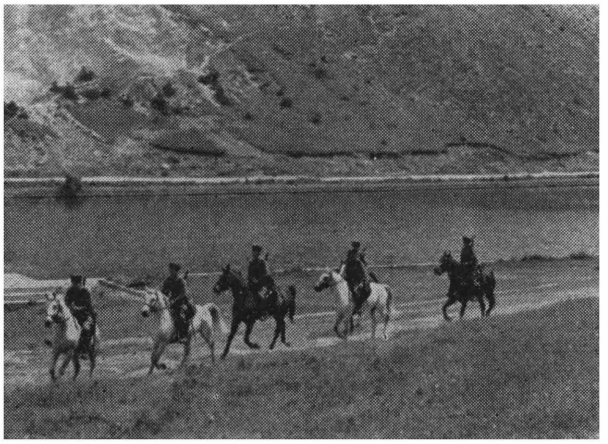
У Гаала несколько суровое лицо и серьезный, пристальный взгляд человека, стремящегося самостоятельно разобраться во всех сложных проблемах времени.



«Кантата»



«Ночь среди дня»



«Так я пришел»

«Любить воспрещается»

«Половодье»

В беседе со мной он сказал: «Человек не должен ничего перекладывать на чужие плечи. Необходимо научиться самостоятельности мысли...—И добавил уже по поводу своих двух фильмов: — В первом фильме («В потоке») композиция статическая, как у художников Италии, а теперь я хочу добиться изображения диалектики процесса движения... При том что главной проблемой остается все та же проблема — коллектива и личности...»

Известность и признание пришли к режиссеру сразу вместе с фильмом «В потоке». Сюжет этого фильма до удивления похож на сюжет «Приключения» Антониони. Естественно, я спросила у Иштвана Гаала — знал ли он итальянский фильм? Нет, ответил мне режиссер, картины он не видел, хотя учился в Риме. Совпадение фабулы случайное.

Фильм «В потоке» — рассказ о молодежи, которая до поры до времени живет легко, бездумно, эгоистично... Но однажды случилось нечто такое, что заставило задуматься. Герои купались в реке... Один из веселой компании исчез, утонул. Его не сразу хватились, и веселье продолжалось — изображали дикарей. Потом стали кричать, звать, искать... Не нашли... Страх, уныние, грусть охватили всех. Наступил вечер. Потом ночь. Стали думать — что они знали о погибшем? Интересовались ли его внутренним миром? И пришли к выводу: нет, не интересовались, не знали. Не могут даже вспомнить — какого цвета были глаза у того, кто исчез... Не было дружбы — была видимость дружбы, не было любви — была видимость любви... Все ненастоящее... Эгоизм. Равнодушие. И лишь тогда, когда вторглась смерть и задела за душу, кое-кто из компании понял — не так жили... Однако надолго ли пришло это понимание? Сумеют ли герои всегда смотреть в глаза правде, достаточно ли сильным было нравственное потрясение? Неизвестно. Но скорее ответ может быть отрицательным. Все снова потечет, как было, и в потоке жизни герои забудут то, что произошло. Фильм кончается многоточием.

Есть в этом фильме очень сильные сцены — особенно те, где показана старая крестьянка — мать утонувшего. Сурово и сдержанно ее горе. Оно настоящее. Единственно настоящее в мире ненастоящих чувств.

Снят фильм оператором Шандором Шара превосходно. Каждая сцена, каждый кадр экспрессивны, отточены, скульптурны. Сверкающие на солнце просторы реки, дышащая с экрана жара летнего полдня, чистые белые стены деревенских домиков, лаконичные детали интерьеров — все это создает отличный четкий драматургический фон для решения поставленной темы.

Вторая картина Гаала — «Половодье» — более сложна по композиции, она отличается также большей многоплановостью, многотемностью и большей автобиографичностью.

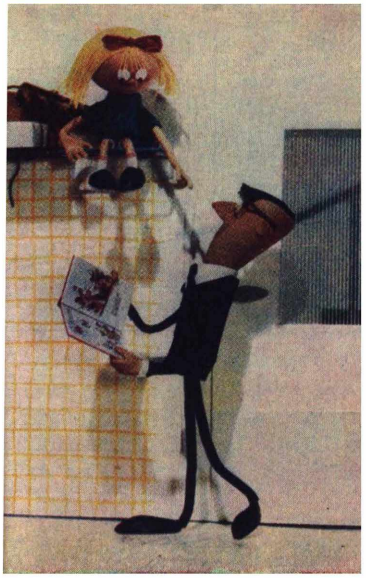
«Половодье» рассказывает о судьбе молодого крестьянского парня, который отправляется в город учиться. Действие происходит в 50-е годы. Парень попадает в университет именно в те годы, когда в жизни немало было несправедливости, казенщины и «анкетного» подхода к делу. Фильм критичен и повествователен. В отличие от первой картины «В потоке», отмеченной четкой образностью, фильм «Половодье» торопливо и иллюстративно излагает многочисленные факты жизни, часто не имея возможности глубоко проанализировать их. И все же фильм многими своими сторонами интересен. Он искренен, как исповедь. И (также в отличие от первого фильма) в нем вылеплен и проанализирован центральный характер. Образ главного героя вызывает сочувствие. Проходя через многие нравственные испытания, встречаясь с разными людьми, он неизменно сохраняет личную доброту, благородство, чистоту и веру в светлые общественные идеалы...

Крестьянский парень, попадая в кипение городских страстей и дел, не теряет своих здоровых народных черт характера...

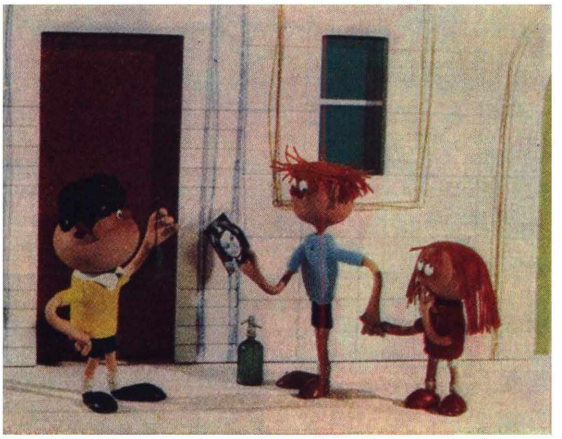
Что будет делать дальше серьезный, самостоятельный и критически настроенный Иштван Гаал? Не знаю. Но полагаю, что вновь он возьмется за тему современную, лично ему близкую, вновь будет также строг, аналитичен и искренен в своих художественных поисках, в своих симпатиях и антипатиях.

И еще один молодой режиссер, я глубоко уверена в этом, не раз порадует нас своими хорошими фильмами. Это Иштван Сабо. О его короткометражных фильмах я уже писала. Теперь несколько слов о его большом фильме «Пора мечтаний». Мне очень нравится эта картина. Я считаю ее одной из талантливейших картин молодого венгерского кино. Но она, как книга, которая увлекает не сразу, в которую надо вчитаться и вдуматься. Поначалу вам может показаться, что в фильме что-то есть от подражания французам, например Годару или Трюффо. Но потом вы понимаете, что это только внешнее сходство, а по существу это тревоги, сомнения, иллюзии, реальность нынешней Венгрии, вернее — нынешней венгерской молодежи.

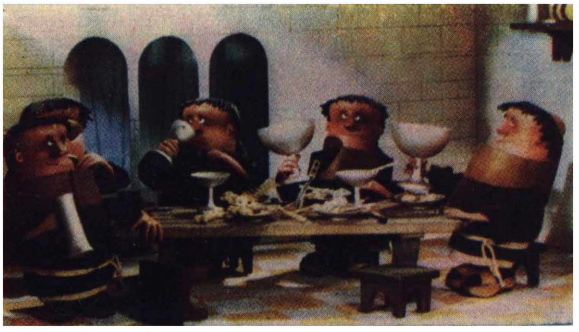
Герои фильма — молодые инженеры и девушка-юрист... Все они мечтатели, стремящиеся к



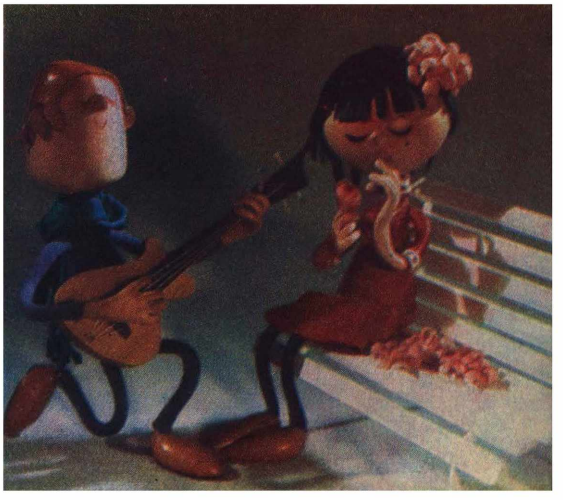
«Обмен»



«Школа клоунов»

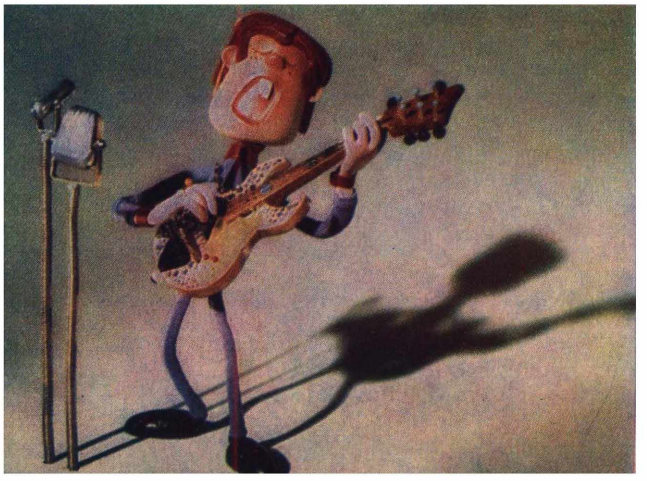


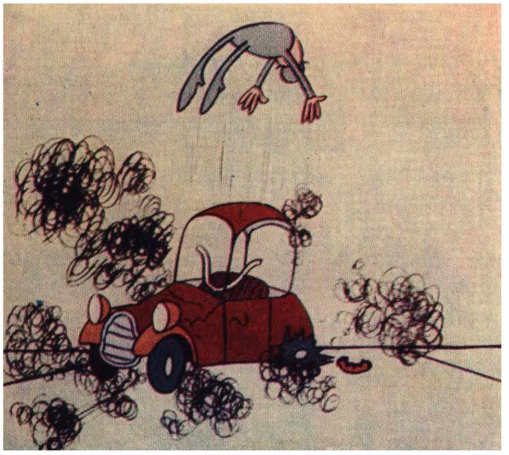
«Приключение в Санкт Галлен»



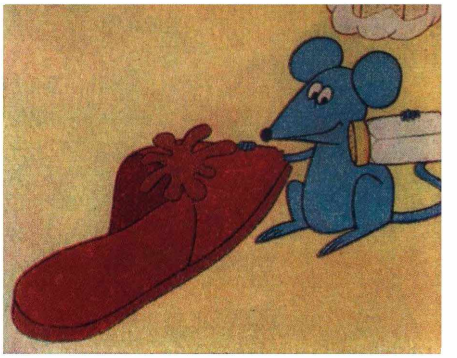
«Успех»

Работы венгерских мастеров мультипликационного кино сегодня привлекают всеобщее внимание. Публикуем кадры из новых венгерских мультфильмов.

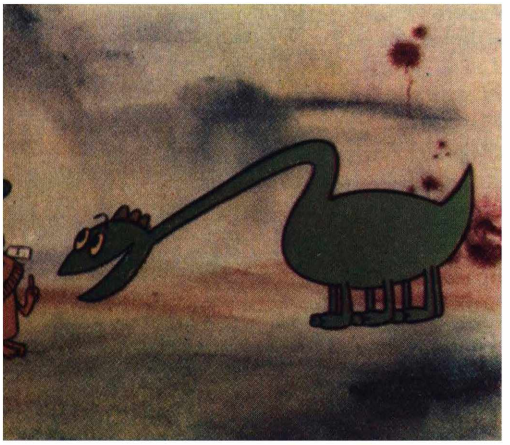


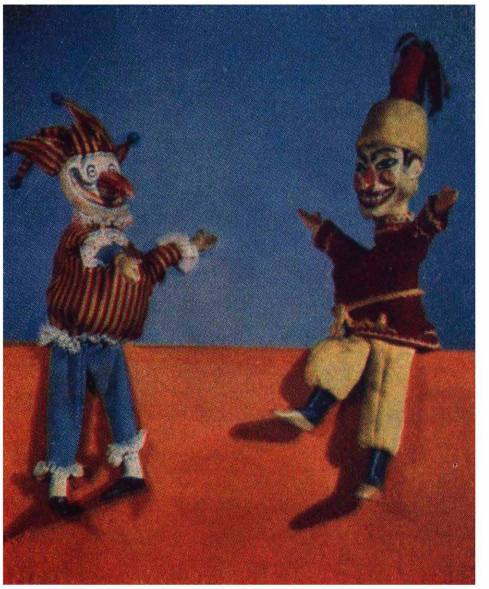


«Густав и советники»

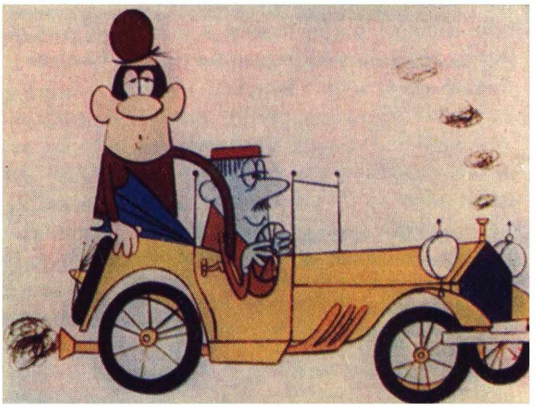


«Густав ловит мышей»

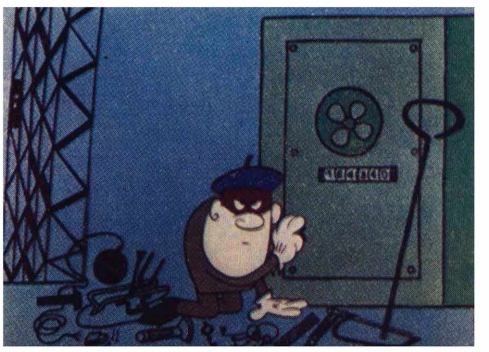




«Куклы и марионет



«Хомо Фабер»



«Густав и кошелек»

самостоятельной работе, одержимые великими планами... Они хотят жить так, чтобы оставить хороший, яркий след после себя...

Фильм аналитичен. Сегодняшняя жизнь героев соприкасается в нем с тем, что было раньше. Молодые не помнят войны, но хорошо знают, что такое война, фашизм, они помнят свое детство в обновленной стране, помнят и контрреволюционный мятеж 1956 года.

Героиня — коммунистка. Сложная натура. Она хочет жить серьезно, активно, деятельно. В суде, где она служит, перед ней проходят истинные, не выдуманные человеческие страдания. И она не может быть к ним равнодушна, ей хочется изменить, обновить жизнь... Смерть одного из друзей еще более обостряет вопрос — что остается от человека? Что надо делать, чтобы не уйти бесследно?

Ответ один: надо смело брать на себя ответственность за жизнь, не плыть по течению. На пороге зрелости надо стать личностью...

В фильме господствует интонация раздумья, она определяет всю стилистику вещи, в чем-то сходную с той, какую мы встречаем в таких наших картинах, как «Девять дней одного года», «Здравствуй, это я!». Ну что же — это добрые совпадения!..

Символичен финал картины Иштвана Сабо — телефонистки будят по телефону людей словами «доброе утро». Доброе утро. Не безоблачное, но доброе утро придет к героям Иштвана Сабо. Он в это верит. И сегодня он сам, как равный среди своих героев, вступает в пору художнической зрелости.

●

Когда я задала вопрос — кто же первый в венгерской кинематографии поднял так глубоко и остро тему об исканиях молодых, об их сегодняшних проблемах и трудностях,— мне вместо ответа показали фильм Миклоша Янчо «Кантата» (другое название «Завязка и развязка»). Фильм появился в 1962 году. Именно с него началась тема критики «ненастоящей» жизни, тема поиска жизни настоящей. Именно здесь впервые была дана критика эгоизма, свойственного некоторым молодым, именно здесь едва ли не впервые прозвучала мысль о том, что не следует пассивно ждать чего-то извне — важно уметь самостоятельно мыслить, научиться правильно видеть и понимать жизнь. «Кантата» — фильм, по своему характеру похожий на роман. Он многопланов. И как в большинстве современных венгерских романов, таких, как, например, роман Йожефа Дарваша «Пьяный дождь» или роман Ференца Шанта «Двадцать часов»,— в фильме Миклоша Янчо в основе основ лежат глубоко разработанные проблемы морали, призыв к освобождению человека от всего того, что мешает утверждению нового.

К раздумью над современными проблемами призывает зрителей и фильм режиссера Марка Новака, тяжеловато названный им «Усекновение головы святого Иоанна». Это рассказ о городской девушке, которая едет в село работать учительницей. Но не думайте — ничего тривиального в этой картине нет. Фильм прикасается к важному и острому вопросу о честности и долге и в итоге дает на него вполне оптимистический ответ. Очень трудно героине, оказавшейся чужой в деревне. Она вынуждена оттуда уехать. Но в конце концов ее прямота, честность в защите правды побеждают, и старый крестьянин возвращает девушку в школу...

О проблемах морали, об одержимости работой рассказывает и фильм режиссера Кароя Макка «Одержимый». В центре сюжета история инженера, который с трудом преодолевает бюрократические препятствия и добивается утверждения своего проекта орошения засушливых районов. Тема серьезна, но и на этом фильме лежит отпечаток схематизма, особенно очевидный в финале.

С большим интересом я смотрела комедию «Любить воспрещается» режиссера Тамаша Реньи. В этой ленте много хорошей наблюдательности, отлично играют актеры. Но в самой истории о шести мужчинах-экскаваторщиках, кочующих по различным стройкам и поклявшихся не влюбляться, мы узнаем знакомые черты сюжета, увы, много раз уже бывшего на экранах.

Можно назвать и еще много новых венгерских фильмов, посвященных современности, трактующих проблемы морали. Так, острая критика мещанского равнодушия прозвучала в интересной, но несколько манерно снятой картине «Умерли двое» режиссера Дьёрдя Палашти.

Много изобретательности и истинной веселости в блестящей по форме комедии «Детские болезни» режиссеров Ференца Кардоша и Яноша Рожа. В этом фильме, созданном в жанре бурлеска, тот же критический прицел — берегитесь мещанства!

Впрочем, если говорить об изобретательности, то, бесспорно, первое место займут венгерские мультипликаторы. Вот где встречаешься буквально с фейерверком остроумнейшей выдумки, блестящей иронии, хорошего современного вкуса. Назову «Метаморфозы» режиссера Габора Дьёрдя Ковашнаи, «Правило есть правило» Яноша Мато, «Романтическую историю» Дьюлы Мачкаши и Дьёрдя Варнаи...

●

Да, современная тема сегодня стала главной в венгерском кино. Его характерные черты — аналитичность, проблемность, документальность, психологичность, стремление поднять животрепещущие вопросы жизни, проследить процесс формирования общественно активного человека. Естественно, что при этом венгерские фильмы содержат в себе острую критику все еще живучих мещанских черт в морали и тех тенденций, которые были порождены в начале 50-х годов и принесли стране немалый вред.

●

Есть ли в Венгрии проблема зрителя? Да, есть, как и в каждой стране. Есть «трудные» фильмы, не имеющие большого кассового успеха, есть плохие фильмы, на которые просто не хотят ходить, и есть фильмы, в которых порой и нет больших художественных открытий, но они занимательны, сердечны и уже потому дают отличные сборы. В общем все, как всюду.

К числу лент, неизменно дающих сборы, относятся прежде всего фильмы режиссера Мартона Келети. Этот опытный режиссер делает по два-три фильма в год. У него уверенная рука и отличное чувство юмора (как жаль, что юмор почти не проявляется у молодых). Я посмотрела в Будапеште две картины Мартона Келети— «Младший сержант и другие» и «История моей глупости». В обоих фильмах собран отличный актерский ансамбль, оба фильма отличает искренняя, добрая веселость, оба энергично смонтированы.

В кинотеатре, где состоялась премьера «Истории моей глупости», не было ни одного свободного места! Все, что происходило на экране, встречало самую живую реакцию зала, то и дело вспыхивал смех. А это немаловажно, так как венгерский прокат частенько испытывает трудности. И политика разумного сочетания произведений разного плана — и тех, что собирают поначалу только лишь своего зрителя, и тех, что нравятся большинству,— эта политика, осуществляемая венгерским прокатом,— на мой взгляд, правильная политика.

Конечно, мы должны, мы не можем не мечтать о появлении таких всепобеждающих шедевров, которые покорили бы всех разом, стали бы вехой истории современной культуры, национальной гордостью!

●

Много интересных встреч было у меня в Венгрии. Много дружеских бесед, общих размышлений и горячих споров. В Союзе кинематографистов, в Союзе журналистов, у режиссеров Феликса Мариашши, Миклоша Янчо, Андраша Ковача, в редакции журнала «Фильмвилаг»...

И теперь, как встреч с добрыми знакомыми, я жду новых фильмов с берегов Дуная.

НОВЫЕ РАБОТЫ ФРАНЦУЗСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Творческие судьбы режиссеров, несколько лет назад объединявшихся в критических исследованиях под общим именем «новой волны», отличаются острой непоследовательностью, парадоксальным переходом от агрессивных манифестов против коммерческого кинематографа к постановкам фильмов демонстративно коммерческих. Судьба Клода Шаброля, автора «Красавчика Сержа» и «Кузенов», в этом смысле наиболее характерна. Его «Мари Шанталь против доктора Кха» — наполовину приключенческий фильм, наполовину пародия на этот жанр. Идя вслед киносерии о Джеймсе Бонде, Шаброль вносит долю клоунады в историю некоего всемогущего гениального злодея, который замышляет уничтожить весь род людской. Запутываются в сетях собственной двойной и тройной игры секретные агенты, и судьбы мира оказываются в зависимости от сущей чепухи. Нарочито напирая на «сильные» места, донельзя ускоряя или, напротив, замедляя ритм погонь, подчеркивая эффектность эффектов, режиссер с удовольствием показывает зрителю нитки, на которых пляшут герои этого кукольного гиньоля. В роли Мари Шанталь, чья наивность и неопытность помогают ей преодолеть хитроумные козни покушающихся на нее убийц,— актриса Мари Лафоре.

Приключенческому жанру принадлежит и вышедшая чуть позже другая картина Шаброля — «Тигр пользуется динамитом вместо духов». Но, по отзыву Марселя Мартена в «Леттр франсез», режиссеру здесь явно недостало оригинальности и юмора.

Печать сообщает также и о вышедшем наконец на экран новом фильме Рене Клера «Галантные празднества». Очевидное сходство этой картины с былыми лентами старого кинокомедиографа вызывает у французской критики весьма противоречивую реакцию — если одни счастливы видеть постоянство мотивов лирической темы и персонажей, постоянство собственного художественного мира Клера, другие видят во всем этом только повтор, только «академизм», намекая на место, не так давно занятое постановщиком среди «бессмертных» Французской Академии. Высоко оценивается работа художника Жоржа Вакевича, решавшего этот приключенческий, стилизующий «войну в кружевах» и идущий «в исторических декорациях» XVIII века фильм в изысканно блеклой гамме Ватто. Роли в фильме исполняют Филип Аврон, Жан-Пьер Кассель, Женевьева Казиль.

И. Б.

«ДЖУЛЬЕТТА И ДУХИ»

(Италия)

Американская печать сочла фильм «Джульетта и духи» лучшим фильмом на иностранном языке из всех демонстрировавшихся в Соединенных Штатах в 1965 году. Однако в Европе новейшее произведение Федерико Феллини было встречено по-иному.

Фильм ожидался с огромным интересом. День за днем на протяжении всего Венецианского кинофестиваля показ этого фильма анонсировался и так же систематически отменялся. Первый просмотр состоялся только в Риме, когда фильм был показан тремстам писателям, собравшимся на заседание своего Европейского сообщества. И здесь советский поэт Александр Твардовский первым сломал лед, нарушив заговор молчания и высказав суровое суждение об этом фильме. Если искусство — это прежде всего умение отобрать материал, соблюсти меру и достичь гармонии, сказал Твардовский, то есть основания опасаться, что в фильме «Джульетта и духи» больше показного мастерства, преднамеренного вызова и сумбура, чем подлинного искусства. В дальнейшем это мнение, по существу, разделили все крупнейшие итальянские кинокритики. Более того, следует особо отметить, что, быть может, впервые в истории эти суждения были сформулированы почти в одинаковых выражениях и на основе весьма сходных выводов и концепций, невзирая на то, что речь идет о газетах и рецензентах самых различных политических взглядов.

В Париже недовольство фильмом было в некотором отношении еще большим. При чтении особенно ядовитых отзывов создается впечатление, будто их авторы считают себя обманутыми в лучших чувствах. В отзывах критиков, которые всегда были в числе наиболее восторженных поклонников творчества этого режиссера, теперь звучит самое горькое разочарование. Они чувствуют себя неожиданно обманутыми так, будто бы фильм «Джульетта и духи» вышел из другого горна, тогда как это все тот же горн, породивший фильмы «Дорога», «Сладкая жизнь» и «Восемь с половиной», несмотря на все различие этих трех произведений Феллини.

И все же нет никакого сомнения в том, что «Джульетта и духи» — целиком «авторский» фильм, более того, фильм «своего» автора. И если он в какой-то мере не удался, то и эта неудача не выходит за рамки поэтики Феллини. Иными словами, это вовсе не компромиссная работа, как раз наоборот, это произведение, в котором Феллини доходит, пожалуй, до предела в развитии своей специфической темы, своей особой поэтики.

Первое суждение Твардовского, которое оказалось столь мудрым, было высказано в ходе дискуссии о передовых течениях европейского искусства. Советский поэт выразил удивление по поводу напыщенности, с какой сделан фильм Феллини, его стиля рококо. Но ведь нашего режиссера, в особенности в его последних работах, начиная со «Сладкой жизни», всегда и отличало стремление пленить и ошеломить зрителя эффектным фейерверком своей безудержной и прихотливой фантазии.

Впрочем, в «Джульетте и духах» обнаруживается весьма интересное явление. Построение фильма, линия его повествования сами по себе намного проще и целеустремленней, чем обычно. Нет здесь ни калейдоскопического полотна, развернутого перед нами в «Сладкой жизни», ни беспорядочного самоанализа, отличавшего «Восемь с половиной», который широкая публика сочла невразумительным. Скажем более: в «Джульетте и духах» автор предлагает свою тему, развивает ее и приводит к развязке со значительно большей ясностью и последовательностью,

нежели во всех предыдущих фильмах. Так что если бы перед нами был не один из ярчайших представителей современного иррационализма и если бы наше определение не прозвучало слишком уж необычно, мы рискнули бы сказать, что его отношение к материалу в данном случае куда более «рационально», чем в прошлом.

В «Джульетте и духах» замужняя итальянка идет «крестовым походом» против «чудовищ». А «чудовища», по Феллини,— это чудовищно устаревшие нравы и предрассудки, которые превращают типичную женщину буржуазного общества, воспитанную на католицизме, в рабу семьи и прежде всего в рабу своего мужа. Это ее комплексы неполноценности и узаконенной подчиненности, ее инфантильная потребность в покровителе и вечный страх оказаться покинутой, затаенный невроз, берущий свое начало в сексуальной неудовлетворенности.

Будучи человеком нашего времени, Феллини также хочет бороться за независимость женщины. По мнению французских критиков, он сделал это уже в «Дороге». Однако великодушное суждение Жоржа Садуля, например, по поводу этого фильма всегда казалось нам излишне оптимистичным. Но на этот раз сам режиссер еще в процессе работы над фильмом высказался вполне определенно.

«Цель фильма,— сказал он,— вернуть женщине ее подлинную независимость, ее неотъемлемое и неоспоримое достоинство». До некоторой степени Феллини всегда занимался взаимоотношениями полов, встающими перед ними трудностями и различными неполадками брачного союза. Действующий союз, союз в перспективе или уже распавшийся, как в «Сладкой жизни»,— вот тема, которую, надо признать, Феллини неустанно повторяет, в особенности в фильмах с участием Джульетты Мазины, в таких, как «Дорога» и «Ночи Кабирии».

И действительно, именно сопоставление мужчины и женщины, связанных или не связанных брачными узами, позволяет ему вскрывать всю ложность воззрений, порожденных религиозной или мелкобуржуазной моралью, что всегда являлось доминирующим мотивом в его творчестве.

Конечно, большой отрезок пути, пройденного автором, отделяет сегодня Джелсомину из «Дороги» — несчастную, забитую женщину, вышедшую из среды люмпен-пролетариата, от Джульетты — представительницы зажиточной буржуазии, но так же легко ранимой, как и та, руководящейся к тому же своими фантастическими критериями, но отлично «устроенной», образованной и, невзирая на свою позднюю инфантильность, принятой в так называемом хорошем обществе. И тем не менее, как уже сказано, Джульетта целиком в плену тех ложных представлений, которые Феллини уже не раз вскрывал в фильмах «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной» или «Боккаччо 70» (эпизод «Искушение доктора Антонио»). Это предрассудки и устаревшие взгляды, еще бытующие в семье, и во взаимоотношениях полов, и в религиозном миросозерцании. Это силы зла и силы добра, комплекс тщетности борьбы и мечты о «голубом принце», и страх перед сверхъестественным, и чередование детской непорочности и эротических наслоений, вера в пророчества и предсказания, и стремление погрузиться в видения прошлого. Все, как видим, перемешано в этом огромном котле, и все обострено, и все «взрывается» в Джульетте главным в ее жизни «чудовищем» — собственным мужем.

Презираемая красавицей матерью и сестрами за свою нескладность и отсутствие элегантности, не находя общего языка со своими друзьями, которые кажутся ей обитателями другой планеты, не имея детей, Джульетта живет в своей солнечной вилле на берегу моря только для того, кого она считает своим верным спутником жизни. И коль скоро она лишится этой веры, этой единственной конкретной точки опоры, для нее может рухнуть все вокруг.

По отношению к этой своей героине Феллини занимает совершенно новую позицию: он решительно зовет ее к осознанию своего «я». Он считает, что женщина должна наконец освободиться от комплекса подчиненности, распутать клубок необоснованных страхов, отмести всякие подозрения и условности, так, чтобы прежде всего в самой себе искать спасение и подлинное душевное спокойствие, которое дает независимость.

Но и у вполне обеспеченной буржуазной дамы, точно так же как и у несчастной проданной Джелсомины, есть муж, который не смотрит на нее и не слышит ее, есть человек, которого она обожала, вознесла на пьедестал и который теперь совершенно не думает о ней. Он сдержан, он корректен, не то что Дзампано, но он изменил ей и готовится ее покинуть. Больше всего на свете Джульетта боится, что Джорджо ее бросит, этот страх приводит ее чувства в смятение и вызывает галлюцинации...

Итальянской женщине, говорит Феллини, необходимо обрести внутреннее равновесие, осознать свою неповторимую индивидуальность, свое право на личную жизнь. Как не следовать за ним в этих его благих намерениях?

Однако Джульетта не понимает всей важности поставленного на карту. По крайней мере поначалу, когда она теряется в своих фантазиях, среди призраков. Ее сражение развертывается в мистическом плане подсознания (весьма удобном для режиссера), и все действие фильма происходит в обстановке галлюцинаций, которым цвет придает сказочный характер. Все же, под занавес, Джульетте удается изгнать всех «духов», которые становятся ее друзьями и послушно уходят под землю близ ее кокетливой виллы. Если они когда-нибудь ей еще понадобятся,— говорят духи потихоньку на языке, понятном одной Джульетте,— она всегда сможет их вызвать.

Джульетта обрела наконец душевный покой. Оставшись одна, выйдя из-под власти мужа, влияния родственников и друзей, преодолев соблазн разрешения своего душевного кризиса в одном только плане чувств, она начинает оживать.

Тема, повторяем, элементарна, прямолинейна, особенно по сравнению с интеллектуальным лабиринтом, в котором блуждал герой фильма «Восемь с половиной», воплощавший самого режиссера, тщетно пытавшегося вернуть иссякшее вдохновение. Но если в «Восьми с половиной» постановщик, как говорят итальянцы, «хорошо знал свой курятник», то есть кинематографический мир, среди которого свершалась его исповедь, мир, на котором базировались все его взлеты и увлечения, сражения и ошибки, мир, который приводил к мифическому искуплению в каком-то подобии «жизненной карусели», завершавшей фильм,— в «Джульетте и духах» дело обстоит скорее наоборот.

Правда, здесь Феллини не утверждает, а развенчивает ложные воззрения и нравы, то есть идет вперед по пути «демистификации», говоря, по крайней мере, дидактически. Но, к сожалению, верно и то, что «чудовища», выгнанные в дверь, возвращаются в окно и мстят Джульетте, так сказать, в изобразительном плане, в плане выразительной отдачи фильма.

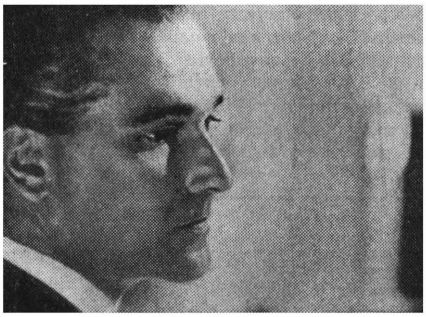
Другими словами, правильности тезиса, его более логическому развитию, по сравнению с прошлыми лирико-мистическими взлетами, падениями, в данном произведении, к сожалению, сопутствуют непомерная пышность и цветистость формы, отсутствие подлинного вдохновения. И если внимательно рассмотреть стилистические особенности фильма, то мы увидим, что это приводит к триумфальной победе «чудовищ» над теми, кто хотел от них избавиться, к реваншу и мести по отношению к сознанию того, кто их отвергал.

Почему это происходит? Ответить на этот вопрос можно очень просто, причем именно в этом ответе и проявилось столь полное единодушие итальянских критиков, которое вывело из себя Феллини, разразившегося в их адрес далеко не самой удачной из своих филиппик. Однако факт остается фактом и заключается в том, что видения и аллегории, которыми полон фильм, соотносятся не столько с образом Джульетты, сколько с личностью режиссера-мужа, они настойчиво несут в себе абсолютно четкий отпечаток его индивидуальности. Отсюда коренное противоречие, ибо в пластическом и цветовом решении каждого кадра его, а не ее «чудовища» настойчиво и даже агрессивно завладевают нашим вниманием. Лишь в редчайших случаях Феллини удается заглянуть в душу Джульетты, вместо этого он продолжает выражать самого себя вновь, чуть ли не бесстыдно выставляя напоказ собственные бредовые видения.

Вот почему эта драматическая борьба женщины против призраков лишена подлинной драматичности; вот почему она выглядит на экране такой примитивной, холодной, бесстрастной. В изобразительном — пластическом и колористическом планах — автор оказывается в ловушке, он становится рабом своих фантазий и гоняется за собственными «чудовищами», не добившись, как в «Восьми с половиной», диалектической связи между действительностью и сказкой: он перечеркивает первую и предоставляет поле действия второй. По-видимому, ему не удается с желаемой честностью и глубиной проникнуть в мир чувств Джульетты, и потому он приписывает ей собственные чувства, то есть награждает героиню самыми ужасающими «чудовищами» наиболее одержимого Феллини и постепенно сводит образ Джульетты к неясному, расплывчатому символу. В то же время он непрестанно и сумбурно нагромождает отвратительные символы салонной «сладкой жизни», сведенной к чисто созерцательной и мрачно-гедонистической эмблематике, лишенной какого-либо разоблачительного и сатирического содержания. Отсюда и обилие затянутых эпизодов, не компенсируемое ни изысканностью некоторых приемов, ни полемическим задором кое-каких пассажей.

Феллини, так же как Бергман и как Антониони, расплачивается на этот раз за свое обращение к цвету. Ведь цвет — коварная вещь. Он также способен увести художника в сторону, поставить его в ложное положение. Как и можно было ожидать, поначалу Феллини воодушевился цветом, а затем безудержно увлекся им. Достигнутые результаты несомненно значительны, однако вместо того чтобы придать материалу нужный ритм и необходимую для новой тематики объемность, они делают его еще более статичным и плоским.

Так нарушается внутренняя диалектика фильма. Поле эмоций (если уж не действия) героини неизменно сокращается, и его беспрепятственно вытесняют вымысел, бред, нарочитая стилизация. Некоторые из этих элементов все еще достойны любования, зато другие попросту перекочевали из предыдущих фильмов. Но главное — это то общее впечатление, которое подсказывается, а под конец просто навязывается изобразительным решением фильма. Быть может, никогда ранее намерения Феллини не были им с такой четкостью осознаны и никогда еще он не был так далек от их осуществления. С наибольшей очевидностью это выразилось в том, что эротическая атмосфера фильма абсолютно лишена действительной чувственности и накала. Так, например, Сандра Мило изображает в нем не одну, как в «Восьми с половиной», а трех женщин легкого поведения. Это настоящая «жрица любви» (по сравнению с Джульеттой оборотная, чувственная сторона медали), она свивает свое гнездышко высоко на деревьях или возлежит на круглом ложе, близ которого находится люк и наклонный спуск, по которому любовники скатываются в бассейн для освежения и омовения.



Все эти фантазии, в которых художник Пьеро Герарди нашел широкий простор для своих причуд, вся эта демонстрация обнаженных тел свидетельствуют лишь о пресыщенности и беспросветной скуке. Это зловещий мир манекенов и восковых фигур, «эротический рай», населенный угнетающими символами и лакированными куклами, гермафродитами и женоподобными юношами, мир, который уже в «Боккаччо 70» (первый феллиниевский эксперимент в цветном кино) отталкивал нас своим гигантизмом, вместо того чтобы привлекать. Ведь даже «искушение» перестает быть таковым, коль скоро художник заранее придаст ему отталкивающий характер.

После того как критики встретили фильм весьма сдержанно и зрители не выразили особого энтузиазма (фильм прошел в Италии неплохо, но не так, как этого ожидали продюсеры и не в соответствии с размахом рекламы, которую ему делали, используя, в частности, и Венецианский кинофестиваль), Федерико Феллини, излив душу в резких репликах, ныне как будто склонен к более зрелым оценкам и самокритике. В одном из интервью он заявил:

«Меня упрекают в том, что мои фильмы ошеломляют зрителей слишком яркой зрелищностью художественного оформления. Что же, я вынужден признать, что мне все еще нравится оставаться потрясенным тем, что мне кажется символическим и таинственным. Даже в тех случаях, если я знаю, что это всего только деревянный каркас, пакля и искусственные цветы. Я чувствую, что пришло время переоценки этих ценностей и, возможно, открытия новых, но тем не менее они все еще чаруют меня».

Конечно, не легко отказаться от любого из слагаемых своей поэтики, и, естественно, не мы станем этого требовать. Но неприемлемо и то, что Феллини удовлетворяется пассивным повторением самого себя. Даже если при этом он со всей искренностью признает, что им все еще владеет «детское стремление повиноваться каким-то голосам и настойчивому, иной раз совершенно отчетливому зову прошлого... Ведь так трудно решиться стать взрослым».

Надеемся все же, что захваливание американской печати не заставит его надолго отложить необходимый пересмотр своего искусства и источников его вдохновения. Никто, понятно, не требует, чтобы он отказался от своего детства, которое служит ему «пленительной защитой», отказался от его «сказочной, лишенной всякой ответственности атмосферы». Мы хотим только, чтобы, как это уже было достигнуто в его лучших фильмах, начиная с «Маменькиных сынков» и кончая «Восемью с половиной», детские воспоминания и взгляды по-прежнему диалектически преломлялись в лихорадочной, жестокой и все же такой увлекательной действительности нашего времени.

Милан Уго КАЗИРАГИ

Перевел с итальянского С. ТОКАРЕВИЧ

КУПЛЯ-ПРОДАЖА НА УЛИЦЕ ПОНТИНА

Ультрасовременный зал для приемов в новенькой, с иголочки римской киностудии «замкнутого цикла», построенной крупнейшим итальянским кинопродюсером Дино Де Лаурентисом. Зал заполнен представителями мировой печати.

Пресс-конференция длится всего полчаса, но за это короткое время корреспонденты, а за ними и весь мир узнают о важном событии.

Впрочем, для человека непосвященного ничего особенного как будто и не происходит: просто прокатная фирма «Де Лаурентис Дистрибуционе» перестает существовать и передает все свои права и обязанности аналогичной американской фирме «Дир».

Но стоит приподнять капот машины, чтобы, увидев, как она устроена, понять, что означает для итальянского кино эта «простая» купля-продажа.

Ни один продюсер не даст команды начинать съемку фильма, прежде чем не получит «гарантийный минимум» от прокатной фирмы (точнее, фирмы, распространяющей кинофильмы). Иными словами — если такая фирма не согласится заранее купить или на определенных условиях распространять и прокатывать будущий фильм. Согласие или несогласие прокатной фирмы решает судьбу фильма до его рождения.

Таким образом, хотя в конечном счете «покупают» фильм рядовые зрители, их намного опережает и полностью подменяет прокатная фирма. Ее мнение и решает, «быть или не быть» фильму, задуманному творческими работниками.

Такие крупные американские прокатные фирмы, как «Метро-Голдвин-Майер», «Уорнер бразерс», «Парамаунт», «Юниверсл» и в особенности «Коламбиа», уже давно исподволь прибирали к рукам итальянский кинорынок. В какой-то мере им противостояла фирма Де Лаурентиса, которая, так же как и названные американские фирмы, сама производила кинофильмы и сама же прокатывала как свою, так и чужую кинопродукцию.

А теперь рухнул и этот «оплот» итальянской национальной кинематографии. Отныне на прокате итальянских фильмов в самой же Италии будут наживаться американцы. И все же главное еще не в этом, а в том, что итальянские продюсеры, а следовательно, и творческие работники смогут снимать преимущественно те фильмы, которые придутся по вкусу американским прокатным фирмам.

Отличной иллюстрацией к сказанному служит производственная программа самого Де Лаурентиса на 1966 год, обнародованная им на той же пресс-конференции. Среди десятка фильмов, которые он собирается выпустить, — три «вестерна», то есть три фильма, следующих голливудским рецептам, еще один фильм в постановке американского режиссера Джона Хьюстона и несколько фильмов совместного итало-американского производства. Однако особенно характерен запланированный документальный фильм о Вьетнаме. Его будет ставить Алессандро Перроне, редактор буржуазной газеты «Мессаджеро», известной своими проамериканскими настроениями. Нетрудно себе представить, какой это будет «кинодокумент»!

...Вот какой серьезной оказывается простая «купля-продажа», совершенная на новой, с иголочки студии Де Лаурентиса в Риме. На той самой студии, которая сегодня сверкает среди густой зелени улицы Понтина своими огромными зеркальными стеклами в бетонной оправе и которую, по слухам, ее владелец в связи с кризисом не прочь продать американцам.

С. Т.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Год, как жизнь» (по мотивам романа Г. Серебряковой «Похищение огня»), 1-я серия —9 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария Г. Серебрякова, Г. Рошаль; режиссер - постановщик Г. Рошаль; режиссеры: М. Заржицкая, Ф. Берман; главные операторы: Л. Косматов, А. Симонов; главный художник И. Шпинель; композитор Д. Шостакович; звукооператор В. Лагутин; редактор О. Курганов; директор картины М. Шадур.

В ролях: Карл Маркс — И. Кваша, Фридрих Энгельс — А. Миронов. Женни Маркс—Р. Нифонтова, Вильгельм Вольф — А. Алексеев, Георг Веерт— В. Ливанов, Карл Шаппер — А. Соловьев, Иосиф Молль — В. Балашов, Ленкен — С. Харитонова, Михаил Бакунин — Л. Золотухин, Даша — О. Гобзева, Месс — А. Карапетян, Георг Гервег—Д. Миргородский, Эмма Гервег — К. Лучко, Генрих Гейне — С. Курилов, Матильда Гейне — А. Будницкая, Борнштедт — З. Гердт, Келлер — Г. Шпигель, Вальтер-Сократ — Ф. Никитин, Жюль —Н. Михалков, Жаннета —А. Шенгелая, Абель Ганс — А. Орлов, Ильза —Л. Чурсина, Ангуан — А. Хвыля, Бисмарк — Эрих Гербердинг, Гелен — С. Столяров, Гофман — А. Смирнов, Эвербек — Э. Трактовенко.

В эпизодах: дочери Маркса— Лена Кашина, Ира Карпенкова; В. Андреева, А. Артеменко, Р. Арженников, Л. Башарова, Н. Бубнов, Н. Гицерот, С. Ефремов, Н. Гладков, Е. Дубасов, А. Жеромский, Н. Гаков, К. Доронин, Д. Каданов, Б. Кожухов, В. Максимов, А. Цинман, А. Кузьменко, А. Пархоменко, В. Яковлев, В. Музиль, П. Соболевский, Ганс Луке, Детлеф Витте, Пауль Бендет, Альберт Цан, Хенц Реннер, Петер Хилл, Урсула Виргенс, Ральф Лунден, Георг Геллнер, Герберт Бандей, Вальтер Мартин, Гельмут Фидлер, Мартин Эльберс, Вальтер Фридше, Герман Бессендан.

●

«Похождения зубного врача», 8 ч.

Автор сценария А. Володин; постановка Э. Климова; главный оператор С. Рубашкин; художники: Б. Бланк, В. Камский; режиссер Е. Зильберштейн; композитор А. Шнитке; песни Н. Матвеевой и Ю. Кима; звукооператор В. Киршенбаум; редактор И. Цизин; директор картины В. Конторович.

В главной роли А. Мягков.

В ролях: В. Васильева, А. Фрейндлих, П. Крымов, А. Петров, Е. Перов, О. Гобзева, И. Кваша, В. Никулин, Л. Дьячков.

В эпизодах: Е. Никищихина, А. Максимова, П. Панков, В. Шаляпин, В. Кольцов, В. Казанский, Л. Корнева, А. Лебедев, В. Малиновская, Е. Милиотти, А. Жеромский, Коля Кодин.

●

«Дети Дон-Кихота», 8 ч., цветной.

Автор сценария Н. Фомина; режиссер-постановщик Е. Карелов; главный оператор Э. Гулидов; главный художник И. Шретер; композитор Г. Фиртич; текст песен В. Орлова; звукооператор Р. Маргачева; режиссер Г. Гончаренко; редактор И. Маневич; директор картины Г. Кузнецов.

В ролях: А. Папанов, В. Орлова, Н. Фатеева, В. Коренев, Н. Парфенов, Н. Седых, Н. Зорина, Л. Прыгунов, В. Березуцкая, Андрюша Бельянинов, Саша Благовещенский.

В эпизодах: В. Ананьина, В. Благовидова, А. Гречаный, Е. Жидкова, Г. Качин, М. Кремнева, И. Куликова, Г. Крашенинников, Э. Луценко, И. Мурзаева, Т. Пивоварова, З. Чекулаева, В. Хмара, Б. Баташев, О. Гарибова, Н. Громова, Е. Исаева, В. Колпаков, В. Кислаева, А. Кузнецов, Л. Луговская, В. Массино, М. Орлов, Т. Полякова, Ю. Чекулаев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Женщины» (по рассказу И. Велембовской), 10 ч.

Автор сценария Б. Метальников; режиссер-постановщик П. Любимов; операторы: В. Дульцев, М. Осепьян; художник А. Клопотовский; композитор Я. Френкель; текст песен К. Ваншенкина, М. Танича; звукооператор А. Бухов; редактор А. Анфиногенов; режиссер З. Данилова; директор картины В. Макаров.

В ролях: И. Макарова, Н. Сазонова, Н. Федосова, Г. Яцкина, В. Владимирова, И. Мурзаева, И. Мартемьянова, Н. Павлова, В. Мизин, В. Соломин, П. Любешкин, Е. Мандрыкин, П. Полев, Д. Попов, В. Рукин.

●

«Герой нашего времени» (по произведениям М. Лермонтова «Максим Максимыч», «Тамань»), 9 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Ростоцкий; главный оператор С. Шумский; главный художник П. Пашкевич; композитор К. Молчанов; звукооператор А. Матвеенко; режиссер З. Курдюмова; редактор В. Погожева; директор картины Я. Сапожников.

В ролях: Печорин— В. Ивашов, Максим Максимыч — А. Чернов, молодой офицер — А. Орлов, девушка — С. Светличная, старуха — С. Пилявская, слепой — Н. Бурляев, слуга Печорина — С. Хитров, Янко — Б. Савченко, денщик — В. Рябиков.

В эпизодах: М. Трояновский, А. Ванин, Г. Светлани, П. Кирюткин, А. Титов, А. Яралов, А. Теуважев.

●

«Ваш сын и брат» (по мотивам рассказов В. Шукшина), 9. ч.

Автор сценарий и режиссер-постановщик В. Шукшин; главный оператор В. Гинзбург; художник И. Бахметьев; композитор П. Чекалов; звукооператор Д. Бого-

лепов; режиссер К. Николаевич; редактор В. Погожева; директор картины Б. Краковский.

В ролях: семья Воеводиных: отец — В. Санаев, мать — А. Филиппова, Вера — М. Грахова, Игнатий — А. Ванин, Степан — Л. Куравлев, Максим — Л. Реутов, Василий — В. Шахов.

В эпизодах: Н. Граббе, А. Дорохина, С. Жгун, В. Захарченко, Л. Иванова, Л. Князев, А. Саранцев, С. Харитонова.

●

«Приезжайте на Байкал», 8 ч., цветной.

Автор сценария Б. Медовой; режиссер-постановщик В. Дорман; главный оператор К. Арутюнов; художник М. Горелик; композитор Н. Богословский; текст песен М. Матусовского; звукооператор Д. Белевич; режиссер В. Роговой; мультипликация: режиссер М. Ботов; художник М. Рудаченко; редактор В. Погожева; директор картины Н. Гофман.

В ролях: Л. Земляникина, С. Хитров, В. Васильева, Е. Шутов, А. Миронов, А. Крамская, В. Попова, И. Рыжов, С. Швайко, Р. Рудин, Л. Сатановский, С. Агеева, Э. Бичик, Н. Васильева, Н. Горлов, И. Доржиева, О. Есауленко, С. Кекиш, Н. Мартынова, Л. Попова, В. Рудый, В. Суворов, Л. Тиличенко, В. Уральский, Н. Ханагажиев, Г. Тусузов, А. Зайцев.

●

«О чем молчала тайга», 8 ч., цветной.

Автор сценария И. Пономарев; режиссер-постановщик А. Курочкин; операторы: Ю. Малиновский, А. Масленников; художник П. Слабинский; режиссер П. Сыров; композитор В. Петров; звукооператор Б. Голев; редактор В. Погожева; директор картины А. Кравецкий.

В ролях: Яшка — Сережа Наплавков, Оська — Юра Бобков, Алеша — Мурат Ахмадиев, Крестя — Люда Алпатова, Орлова — М. Хатунцева, Григорий Аникин — Г. Жженов, дед Макар — А. Трусов, отец Николай — Л. Поляков, мать Яшки — К. Козленкова, охотник — Г. Котожеков, Леня Шпунт — Витя Севрюгин, Петя Феклин — Сережа Стельмах.

В эпизодах: Саша Алешин, Витя Бадябин, Витя Война, М. Жарова, А. Игнатьев, Л. Королева, Володя Курочкин, Тамара Лобанова, Л. Рюмина, П. Савин, Ира Сорокина, Ира Тарасова, Валя Фетисов, Галя Чубаркина.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Иду на грозу» (по роману Д. Гранина), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария: Д. Гранин, С. Микаэлян; режиссер-постановщик С. Микаэлян; главный оператор О. Куховаренко; главный художник Б. Бурмистров; режиссеры: И. Гиндин, П. Тискин; оператор В. Фомин; композитор В. Чистяков; звукооператор А. Шаргородский; редактор В. Шварц; директор картины Г. Прусовский.

В ролях: Крылов — А. Белявский, Тулин — В. Лановой, Данкевич — Р. Плятт, Голицын — М. Астангов, Лена — Ж. Прохоренко, Женя — В. Лепко, Аникеев — А. Папанов, Агатов — Е. Лебедев, Ричард — Л. Прыгунов, Полтавский — Л. Дьячков, Савушкин — И. Конопацкий, Лагунов — Ф. Корчагин.

В эпизодах: А. Абрамов, А. Астангова, Э. Геллер, С. Голубев, К. Калинис, Н. Климова, Б. Лескин, П. Луспекаев, В. Николаи, П. Панков, В. Смоляков, А. Соколов, Л. Тищенко, В. Трещалов, Г. Хованов, В. Чемберг, Г. Штиль, И. Щепетнов, В. Эренберг, А. Ян.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ» (СССР) «ФИЛЬМ-АЛЬКАМ» (Франция)

«Третья молодость», 10 ч., цветной.

Авторы сценария А. Галич, Поль Андреотт; режиссер - постановщик Жан Древиль; главные операторы: К. Рыжов, Мишель Кельбер; главный художник И. Каплан; режиссер И. Менакер; балетмейстер И. Бельский; музыка из произведений П. Чайковского, Бетховена, М. Глинки, Ц. Пуни, Н. Симонян; звукооператор Г. Эльберт; директор картины П. Свиридов; продюсер Александр Каменка.

В ролях: Петипа — Ж. Сегаль, Чайковский — О. Стриженов, Минх — Жак Ферьер, Машенька — Н. Величко, Гедеонов — Н. Черкасов, Петров — Н. Трофимов, Иванов — Г. Нилов, Любовь Леонидовна — А. Ларионова, царь — В. Стржельчик, Катенька — Е. Соколова.

В эпизодах: Пьер Бертан, Александр Реньель, Вивьен Госсе, Сабин Лодз, Натали Нор, Каролин Клер, Жан Мусси, Жан Убе, В. Емельянов, О. Жадина, Г. Колесникова, Н. Кузьмин, Ю. Красовский, Т. Пилецкая, С. Полежаев, М. Стриженова, В. Хуснулова.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Вниманию граждан и организаций», 8 ч.

Автор сценария О. Прокопенко; режиссер-постановщик А. Войтецкий; оператор А. Прокопенко; художник В. Новаков; режиссер В. Луговской; звукооператоры: С. Сергиенко, Л. Вачи; редактор Р. Король; директора картины: Н. Вайнтроб, Т. Кульчицкая.

В ролях: Виталик Беляков, Антоша Сочивко, Ю. Леонидов, В. Калинина, М. Зимин, Н. Веселовская, А. Шереметьева, Д. Милютенко, Н. Сергеев, О. Комаров.

В эпизодах: Алеша Данилевский, Миша Сакович, Сережа Гусев, Володя Сак, Наташа Тарасенко, Вадик Лозинский, Саша Струцинский, Даня Симонов, Марина Прокопенко, Н. Алисова, Б. Бибиков, Е. Веховская, В. Дмитрюк, М. Кошелева, Г. Лямпе, Л. Перфилов, В. Полищук, А. Райданов, А. Толбузин.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Решающий шаг» (по мотивам одноименного романа Б. Кербабаева), 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 7 ч.

Автор сценария И. Луковский; режиссер-постановщик А. Карлиев; главный оператор А. Карпухин; оператор М. Курбанклычев; художник В. Богомолов; композитор Н. Халмамедов; звукооператор С. Молланиязов; режиссеры: В. Адлеров, Я. Сеидов; редактор Ф. Таирова; директор картины А. Мурадов.

В ролях: Артык — Б. Аннанов, Айна — Ж. Смелянская, Куйбышев — В. Краснопольский, Чернышев — В. Петелин, Ашир — А. Джаллыев, Мавы — Х. Муллик, Халназар-бай — Д. Сапаров, Эзиз-хан — М. Черкезов, Куллы-хан — А. Карлиев, Бабахан — К. Бердыев, Баллы — А. Якубов, Аролан — С. Амангельдыев, Покги-вала — А. Бяшимов, Кандым — С. Каррыев, Меред — К. Ходжаев, Нурджахан — О. Дурдыева, мама — О. Мамикова, Шекер — Д. Хуммаева, Гелин — Б. Черетанова, Анна Петровна — И. Краснопольская, Сахат — А. Бяшимов, Мамедвели — Р. Назаров, Артамонов — Ю. Лукин, Тыжденко — Е. Кладницкий, Маллесон — В. Михайлов, Саша — А. Катаев.

В эпизодах: Г. Строков, Н. Сеюнова, А. Гедженова, К. Кельджаев, Г. Егенмурадов Ш. Бердыев, В. Суров, Г. Херраев, Г. Акмамедова, А. Мурадов, Д. Караджаев, П. Ильясов, А. Бердыева, Г. Сердюк, С. Чарыев, З. Курбанова.

СТУДИЯ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ ЗАГОРСКОГО КИНОТЕХНИКУМА

«Лесная сказка», 1 ч., цветной.

Автор-режиссер Б. Хорошилов.

В ролях: Лида Рогозина, Юра Скворцов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Ваше здоровье», 2 ч., цветной.

Автор сценария Е. Аранович; художник-постановщик Н. Лернер; режиссер И. Аксенчук; оператор Б. Котов; композитор А. Локшин;

звукооператор Г. Мартынюк; редактор П. Фролов; директор картины Г. Кругликов; художники: Т. Таранович, О. Орлова, А. Петров, Л. Каюков, В. Бобров, Е. Комова, Э. Маслова, И. Давыдов, А. Давыдов, В. Зарубин, Д. Анпилов.

Роли озвучивали: А. Папанов, Е. Понсова, А. Граве, Г. Вицин, К. Румянова.

●

«Рикки-Тикки-Тави», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Соломянская; режиссер А. Снежко-Блоцкая; художник-постановщик М. Жеребчевский; композитор В. Гевиксман; звукооператор Б. Фильчиков; оператор Е. Ризо; художники-мультипликаторы: К. Чикин, О. Орлова, С. Жутовская, Е. Комова, Б. Чани, В. Крумин, А. Солин, В. Арсентьев, Т. Таранович, Б. Бутаков, Г. Баринова, В. Долгих; художники-декораторы: И. Светлица, П. Карабаев, В. Харитонова; редактор А. Снесарев; директор картины Г. Кругликов.

Роли озвучивали: К. Румянова, М. Виноградова, Е. Понсова, Г. Вицин, К. Кузьмина, С. Бирман, Т. Дмитриева, А. Папанов, М. Новохижин, М. Суворова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Пароль», 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Станка Гюрова; режиссер Петр Б. Василев; оператор Георгий Георгиев; художник Георгий Иванов; композитор Георгий Иванов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького; режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Главные роли исполняют: Асен Миланов, Иван Братанов, Николина Томанова, Мила Сантова.

Роли дублируют: К. Тыртов, В. Гуляев, О. Маркина, Оля Малышева.

●

«Так я пришел» (по новелле Имре Вадаса), 7 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Дьюла Хернади; режиссер Миклош Янчо; оператор Тамаш Шомло; композитор Золтан Йенеи.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют: Йошка, гимназист — Андраш Козак (дублирует К. Хачатурян), Коля — Сергей Никоненко, лейтенант—Георгий Склянский, санитар — Иван Соловьев.

●

«Слово имеет прокурор» (по повести Юлиана Ковальца «Приписанный к земле»), 7 ч.

Производство творческого объединения «Студио», Польша.

Сценарий Влодзимежа Хаупе; диалоги: Юлиана Ковальца, Влодзимежа Хаупе; режиссер Влодзимеж Хаупе; оператор Тадеуш Вежан; художники: Ярослав Свитоняк, Эугениуш Божик; композитор Влодзимеж Котоньский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа И. Вигдорчик.

Главные роли исполняют и дублируют: прокурор— Эдмунд Феттинг (дублирует В. Костин), обвиняемый — Тадеуш Ломницкий (А. Борисов).

В остальных ролях: Ришард Ханин, Ванда Коческая, Феликс Жуковский, Эугениуш Кочаровский, Бронислав Дарзиньский, Эдислав Мрожевский, Чеслав Пшебыла, Чеслав Рошковский.

Роли дублируют: П. Суханов, Л. Гурова, Ф. Федоровский, Н. Гаврилов, Г. Куровский, А. Афанасьев, А. Подгур, Е. Барков.

●

«Династия непокорных», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Иоан Григореску, Маноле Маркус; режиссер Маноле Маркус; оператор Санду Инторсуряну; художники: Николае Теодору, Филип Думитриу; композитор Джордже Григориу.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Дима— Андриан Морару (дублирует Р. Панков), Лия — Мария Клара Себык (В. Хмара), Георге Георге — Тома Караджиу (Б. Баташев), Георге, его старший сын — Иларион Чобану (Р. Чумак), Чечилия — Виорика Фаркаш (Т. Семина), Пьетрару, журналист — Ион Бесою (Ф. Яворский), мадемуазель Рахова — Ольга Тудораке (Г. Фролова), Вулкэняну— Константин Динулеску (В. Рождественский).

●

«Капризы 1900 года» (по рассказам И. Л. Караджале), 7 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Жан Джорджеску; оператор Ион Козма; художники: Филипп Думитриу, Николае Теодору; музыкальное оформление Теодора Митаке.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Мандаке — Василе Томазиан (дублирует К. Тыртов), друг — Дже Бартон (С. Курилов), жена — Иляне Иордак (С. Коновалова), Маке — Ион Лучиан (М. Глузский), Лаке — Мирча Кришан (В. Файнлейб), Таке — Пауль Миря (Ю. Леонидов), Маке Преонцеску— Хория Шербенеску (А. Карапетян), Лаке Диаконеску— Раду Захареску (В. Ферапонтов), дама — Челла Дима (Н. Зорская), коммивояжер — Гр. Василиу Бирлик (Г. Милляр), муж— Юрие Дарие (А. Кузнецов), начальник — Ион Дакисяну (Ю. Боголюбов), Мица— Марина Майкан (Р. Макагонова), Нае — Ал. Джугару (А. Толбузин), Гае— Х. Николаиде (В. Пицек).

Лекцию читает Р. Плятт.

●

«Повседневное», 1 ч., цветной.

Производство «Анимафильм», Румыния.

Автор сценария и режиссер Олимп Вэрэштяну; оператор Константин Ускрулеску; композитор Раду Шербан; художник - постановщик Лауренциу Сырбу; мультипликаторы: Жульета Добреску, Адриан Николау.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Нэикэ», 2 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Элизабета Бостан; оператор Юлиус Друкманн; композитор Теодор Митаке; художник Родика Савин.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильев; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В роли Нэикэ— Богдан Унтару.

●

«Пари», 2 ч.

Производство Студии короткометражных фильмов в Готвальдове, Чехословакия.

Авторы сценария: Р. Цврчек, М. Шимек, И. Блажек; режиссеры: Р. Цврчек, М. Шимек; оператор К. Копецкий; композитор Х. Мацоурек.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Р. Василевский; звукооператор дубляжа И. Скиндер.

В ролях: И. Разлова, О. Прайзнер, П. Новотный, И. Швец.

Песни исполняет Ладислав Жупанич.

Роли дублируют: Л. Прохорова, Э. Бутенко, В. Скоморовский, Ф. Глямшин.

●

«Молодой боец», 9 ч.

Производство Ханойской студии художественных фильмов, ДРВ.

Сценарий Хай Хо; режиссеры: Хай Нинь, Нгуен Дык Хинь; оператор Нгуен Кхань Зу; художник Чан Кием; композитор Чонг Банг; звукооператоры: Ву Ван Фу, Фан Виет Кыенг.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Л. Дзенькевич; звукооператор дубляжа Г. Салов.

Главные роли исполняют и дублируют: Ку Тинь Лан—Хонг Дык (дублирует А. Худолеев), Хунг—Ши Ку (С. Сибель), Тхоан — Минь Дык (В. Яременко), отец Тхоан — Тон Тием (Д. Франько), комиссар—Ха Ван Чонг (Н. Засеев).

●

«Беглец с Юга», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, КНДР:

Автор сценария и режиссер О Бен Чо; оператор Ли Хи Сен; художники: Тен Хи Бек, Ким Чел Хен; музыка Ким Рин Ок; звукооператор Цой Гван Мок.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа И. Левченко; звукооператор дубляжа З. Копистинская.

Главные роли исполняют и дублируют: Вон Ир —Чу Сок Бон (дублирует В. Васильев), учительница —Цой Бу Сир (Л. Глаз), Хе Ген—Вон Ден Хи (А. Пекарская), Ин Гир — Тен Дал Хен (В. Жук), Ин Чер — Че Ен Ир (А. Мокроусов).

●

«Окровавленная рубашка», 8 ч.

Производство «Ловчен-фильм», Югославия.

Автор сценария Алексие Обрадович; режиссер Жорж Скришн; оператор Велибор Андреевич; художник Миомир Денич; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют: Миливой Живанович, Мария Црнобори, Раша Плаович, Васа Пантелич, Ана Николич, Душан Булайич, Мира Николич.

Роли дублируют: А. Толбузин, К. Тыртов, И. Рыжов, Р. Макагонова, В. Прокофьев, М. Гаврилко, О. Маркина.

●

«Другая сторона медали», 9 ч.

Производство «Ядранфильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Фадил Хаджич; оператор Ненад Йовичич; художник Желько Сенечин; композитор Миленко Прохаска; звукооператор Федор Елер.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер, дубляжа В. Масарик; звукооператор дубляжа Н. Медведев.

В главных ролях: Юдита Хан, Раде Маркович, Франьо Кумер, Томо Йованович, Войо Мирич.

Роли дублируют: Л. Глаз, А. Васильев, В. Зубарев, А. Райданов, Н. Рушковский.

●

«Подвиги Геракла» (вольная экранизация поэмы Аполлония Родосского «Аргонавты»), 9 ч., цветной.

Производство «Оскарфильм», «Галатея», Италия.

Авторы сценария: Эннио Де Кончини, Пьетро Франчиши, Гайо Фратини; режиссер Пьетро Франчиши; оператор Коррадо Бартолони; художники: Флавио Мокерини, Джулио Колтеллаччи; композитор Энцо Мазетти.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: Геракл—Стив Ривс (дублирует В. Максимов), Йола — Сильва Кошина (Г. Теплинская), царица амазонок — Джана-Мария Канале (Т. Пилецкая), царь Пелий —Иво Гаррани (Г. Гай), Ясон—Фабрицио Миони (В. Костин), Улисс — Габриеле Антонини (А. Липов).

●

«Брак по-итальянски» (по пьесе Эдуардо Де Филиппо «Филумена Мартурано), 10 ч., цветной.

Совместное итало-французское производство «Чемпион фильм», (Италия), «Конкордия фильм» (Франция).

Авторы сценария: Ренато Кастеллани, Тонино Гуэрра, Лео Бенвенути, Пьеро Де Бернарди; режиссер Витторио Де Сика; оператор Роберто Джерарди; художник Карло Эджиди; композитор Армандо Тровайоли; продюсер Карло Понти.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Главные роли исполняют и дублируют: Филумена Мартурано — София Лорен (дублирует С. Холина), Доменико Сориано — Марчелло Мастроянни (Е. Весник), Альфредо — Альдо Пульизи (Б. Рунге), Розалия — Текла Скарано (Е. Понсова).

●

«Везение Джинджера Коффи» (по одноименному роману Брайна Моора), 10 ч.

Производство «Кроули филмз» и «Рот-Кершнер», Канада.

Сценарий Брайна Моора; режиссер Ирвин Кершнер; оператор Мэнни Уинн; композитор Бернардо Сегалл; художник Альберто Бреннер; продюсеры: Леон Рот, Фенси Кроули.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют и дублируют: Джинджер Коффи — Роберт Шоу (дублирует В. Файнлейб), Вера Коффи — Мери Юр (Н. Зорская), Макгрегор — Лайам Редмонд (А. Алексеев), Джо—Том Харвет (Ю. Боголюбов), Поли — Либби Макклинток (Н. Крачковская), Бротт — Лео Лейден (В. Нещипленко), Фокс — Поуис Томас (Г. Юдин), Кенни — Том Нибон (В. Ферапонтов).

●

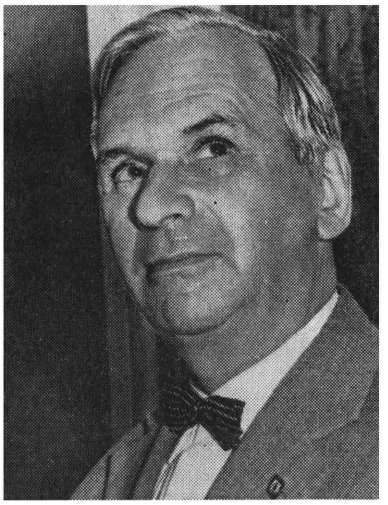
«Письма Росалии», 8 ч.

Производство «Буэно», Мексика.

Авторы сценария: Эмилио Фернандес, Франсиско де Кабрера, Маурисио Магдалено; режиссер Эмилио Фернандес; оператор Алекс Филипс; художник Мануэль Фонтанальс; музыка Антонио Диас Конде; продюсер Даусон Брай.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Ю. Таранто; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

Роли исполняют и дублируют: Дон Сезар — Фернандо Солер (дублирует Я. Беленький), Маргарита — Лилия Прадо (С. Коновалова), Росалия — Мария Елена Маркес (Н. Зорская), Гийермо Хосе Алонсо Кано (В. Ферапонтов), Асунсион — Колумба Домингес (М. Кремнева).



Сценарий

Евгений ГАБРИЛОВИЧ, Юлий РАЙЗМАН

Время тревог и надежд

ИСКУССТВО КИНО 1966

Как всегда в урочный утренний час прилетел из-за Урала этот большой рейсовый самолет, как всегда спустились на летное поле его разноликие пассажиры и пошли среди гула и грохота к вокзалу московского аэропорта. Они прошли вдоль обычной шеренги самолетов и вошли в зал аэровокзала. Здесь тоже все было по-привычному: люди возле буфета, киоски с газетами и сувенирами. Обычные транспаранты над конторками для регистрации пассажиров, группы туристов из-за рубежа разного роста и разного темперамента.

Ничего необычного не было и в том, что один из пассажиров того самого самолета, с которого начался наш рассказ,— мужчина лет сорока семи,— крепкий в сложении, легкий в походке, проходя мимо будки телефонного автомата, вдруг кивнул своему спутнику (высокому гражданину в старомодной фетровой шляпе с широкими опущенными полями):

— Минутку, мне надо позвонить.

Несколько странным было дальнейшее. Человек набрал номер. В коридоре одной из московских квартир послышались равномерные телефонные звонки. Подошла женщина. Ей около сорока, может, чуть больше. Она была небрежно одета, в халате, плохо причесана. И все-таки что-то было в ней от давнишней красоты.

— Алло!— сказала она.

В автоматной будке на аэродроме человек молчал.

— Кто говорит? Алло!— повторила женщина.

Человек молчал. Помолчал, помолчал, да и повесил трубку.

Между тем гражданин в старомодной шляпе (назовем его Ниточкин) стоял возле транспортера, по которому текли чемоданы. Он взял было свой чемодан, но в это время мимо него проплыл точно такой же потертый, видавший виды, командировочный. Ниточкин неуверенно поглядел на тот чемодан, что держал в руке, поспешно поставил его обратно на транспортер и пустился вдогонку за тем, что проплыл мимо. Снял его с транспортера и нерешительно стал разглядывать.

В этот момент к нему подошел его спутник и снял с транспортера свой чемодан, сияющий, с золотыми застежками.

— Уже?— спросил Ниточкин.

Его спутник утвердительно кивнул головой.

Такси бежит по Москве. Летний день с его обычным душным сиянием, с мороженщиками, троллейбусами, пешеходами и мотоциклистами с их дамами сердца, сидящими верхом позади. Максим Петрович Ниточкин в полном восторге. Он высунулся из окошка, держа двумя руками свою шляпу из фетра.

— Вы знаете,— говорил из окошка Максим Петрович,— Москву просто не узнать! Ну, просто-напросто не узнать.

— А вы давно здесь не были?— спросил его спутник. Дадим ему имя Губанов.

— Да с пятьдесят девятого.

— Послушайте, а где вы вообще бывали?

Максим Петрович в недоумении посмотрел на него.

— Как — где? Везде! Был в Киеве, Ленинграде. Учился в Харькове. Купался в Крыму.

— А за границей?

— Нет. За границей не был.

— Напрасно,— сказал Губанов.— Вам бы следовало побывать. Там есть отличные научные центры по нашей специальности.

Ниточкин оторвался от окошка.

— Например?

— Хотя бы в Канаде. В Оттаве. У Скейтора.

Максим Петрович снова высунулся в окошко.

— А чего я там не видал? Я и так о них все знаю. И о вашем Скейторе.

— Ну и что?

— Ничего особенного,— откликнулся, придерживая шляпу, Максим Петрович.— Типичный эмпирик. У нас есть народ похлеще.

— Где это — у вас?

— Хотя бы у нас, в институте.

Он снова высунулся в окошко. Они подъезжали к гостинице.

Гостиница «Украина». Тут, в вестибюле, кипение, шум суета. Длинная очередь к администратору, теряющаяся в глубине.

Губанов и Ниточкин стояли возле своих чемоданов в очереди к администратору, когда раздался голос:

— Василий Васильевич!

Губанов обернулся. Окликнул его высокий, заметный мужчина, проходивший мимо в группе других людей. Губанов приветливо отозвался:

— О! Николай Анатольевич!

Они крепко пожали друг другу руки, и Николай Анатольевич сказал своим спутникам:

— Знакомьтесь. Это Василий Васильевич Губанов.

И было видно, что спутники с большим уважением приветствуют Губанова.

— Ты что тут делаешь?— спросил Николай Анатольевич.

— Да вот... Стою...

— Ну, пропадешь!— сказал Николай Анатольевич и махнул рукой.— Туристский сезон, брат.

— Бог милостив,— отозвался Губанов.— А ты что в Москве?

— В Госплан. Так ведь ни черта не выколотишь. Все вам — вы теперь короли...

Максим Петрович отчаянно крикнул Губанову из очереди:

— Василий Васильевич! Подходим!

Губанов махнул Николаю Анатольевичу рукой и поспешил к прилавку администратора. Там маячила строгая женщина в очках, без следов косметики.

— Привет, товарищ Семенова,— сказал ей Губанов.— Как с номерами?

Товарищ Семенова улыбнулась ему, как знакомому.

— А, здрасте, здрасте,— сказала она, беря в руки пачку бумаг,— сейчас найдем вашу броню.

И стала перелистывать пачку. Губанов осторожно сказал:

— Вы знаете — на этот раз без брони.

Она изумленно уставилась на него.

— Как так?

— Вот так...

— А вот тогда я ничего не смогу,— уже строго, но все же любезно сказала

администратор.— Два всесоюзных симпозиума, всемирный конгресс лингвистов. И все у нас. Оставьте на всякий случай командировку, зайдете после двадцати двух.

Губанов. А если и командировки нет?

Администратор ошарашенно оглядела его.

— Ну, тогда я не знаю.

Губанов взял в руки свой блистательный чемодан. И сказал в достаточной мере зло:

— Значит, будем спать на улице!

Администратор привычно пожала плечами.

Губанов двинулся к выходу. Остановился неподалеку от телефонной будки, подумал, сказал Ниточкину:

— Максим Петрович, не в службу, а в дружбу, поймайте такси. А я сейчас...

Ниточкин быстро ушел. Губанов пошел было к телефону, но его снова окликнули. На сей раз на ломаном русском языке.

— Мистер Губанов?

Это была группа иностранных туристов. Американские журналисты. Целая делегация. Глава их повторил:

— Мистер Губанов?

— Да.

И среди гама и шума разноголосицы произошел следующий диалог.

Глава делегации. Мистер Губанов. Вспомните. Конгресс в Сан-Франциско. Февраль. Ваша делегейшен.

Губанов (*радушно*). Ах, помню, помню...

Глава делегации (*знакомя, перечисляет названия газет*). «Нью-Йорк таймс», «Вашингтон пост», «Лук», «Чикаго ньюс»... Мои коллеги. Обозреватели американских газет.

Губанов (*непринужденно раскланивается*). Надолго к нам?

Глава делегации. О литл трэвл... Маленькое путешествие. Сибирь, Урал, Кавказ... Встречи, обмен впечатлений... (*Вынимает блокнот.*) Можно с вами маленький интервью?

Губанов. Конечно. Но, естественно, не сейчас.

Глава делегации. О! Оф коз!

Вот тут-то и подбежал запыхавшийся Ниточкин, крича на ходу Губанову:

— Я поймал такси!

— Прошу знакомиться, господа,— сказал Губанов американцам.— Мистер Ниточкин... Один из наших крупнейших ученых,— добавил он очень серьезно.

Глава журналистов. О!

Он что-то сказал коллегам. И все стали здороваться с Ниточкиным, с любопытством разглядывая его.

Ниточкин (*кланяясь*). Бонжур.

Губанов. Это не французы, Максим Петрович, это американцы.

Максим Петрович, совсем смешавшись, кивал головой.

— Так я вас подожду в такси!— сказал он сухо Губанову. И ушел.

— Ну-с, всего доброго,— сказал журналистам Губанов.

— Простите? Вы тут живете? В этом отель?

— Нет. Отель «Москва» (*Журналист записал.*) Милости просим!

...И опять мчало их такси, мелькали Новый Арбат, Арбатская площадь, Кремлевские башни... Теперь уже Ниточкин не смотрел в окошко. Он весь так и кипел.

— Мальчишество! Дичь!.. Крупнейший ученый!— говорил он в ярости, передразнивая Губанова.— Кто дал вам право?! И еще американцам!.. Да еще газетчикам!— крикнул он вне себя.

— А если я вас действительно считаю крупнейшим ученым?

Ниточкин резко повернулся к нему. Тот смотрел на него без обычной улыбки.

— Вечные ваши розыгрыши!— сказал гневно Ниточкин.— Еще напишут какую-нибудь ерунду, потом расхлебывай!

Такси свернуло на Манежную и помчалось к гостинице «Москва».

— И вообще послушайте, Василий Васильевич,— уже другим тоном сказал Ниточкин,— я вас умоляю — бросим пока не поздно всю эту затею. Честное слово! Я уже чувствую, чем все это кончится.

— Чем?

— Грандиозным скандалом!.. Ей-богу. И вообще — номеров нет, гостиниц нет. Вы извините, но это не для меня.

— Что — не для вас?

— Все эти ваши затеи,— жалобно сказал Ниточкин.— Я вас умоляю, отпустите меня домой.

— Позвольте,— заметил Губанов.— Какие затеи? Вы же сами все это начали.

Ниточкин (*в ужасе*). Кто начал?!

Губанов. Вы.

Ниточкин (*в отчаянии*). Вы что — смеетесь? Вы что — хотите, чтобы я тут же умер?

Губанов (*смеется*). Ну ладно, ладно. Треть вины я беру на себя... Приехали.

Гостиница «Москва». Из окна будки-автомата, где стоял Губанов и во второй раз вертел диск телефона, был виден проезд, по которому пробегали машины.

Откликнулся все тот же женский голос:

— Алло!

Губанов молчал.

Женский голос (*тревожно и подозрительно*). Я слушаю вас!

Губанов молчал.

Женщина (*в сильной тревоге*). Алло! Кого вам нужно?

Губанов, опять не сказав ни слова, водворил трубку на место.

Постоял. Вынул записную книжечку, отыскивая нужный номер. Нашел. Но долго еще стоял в сомнении — звонить или не звонить. В руке он держал монетку. Наконец, преодолев колебание, он решительно сунул монетку и покрутил диск.

...Звонок телефона. Обширный кабинет заместителя министра. Тот поднял трубку. Держа ее в руке, он заканчивал разговор с сотрудником, стоявшим у стола:

— А Петрову телеграфируйте, чтобы к пятому были чертежи. Не к седьмому, а к пятому!.. (*В трубку.*) Я слушаю.

Губанов (*в трубку таксофона*). Владимир Сергеевич?

Владимир Сергеевич. Он.

Губанов (*скромно*). Владимир Сергеевич, говорит Губанов.

Пауза. В течение дальнейшего разговора мы видим то одного, то другого.

Владимир Сергеевич. Какой Губанов?

Губанов. А у тебя их много?

Владимир Сергеевич (*в недоумении*). Василий, что ли?

Губанов. Я самый.

Владимир Сергеевич (*изумленно*). Ты где? Откуда ты говоришь?

Губанов. Из отеля.

Владимир Сергеевич. Ты что — в Москве? А кто тебя вызывал?

Губанов. Никто.

Владимир Сергеевич. Как — никто?

Губанов. Приехал сам, на свои. (*Пауза.*) Есть важное обстоятельство. Государственной важности. Понятно?

Владимир Сергеевич. Все шутишь, черт! (*Молчание.*) Ну давай, приезжай. Только мигом!

Губанов положил трубку, подошел к кондитерскому киоску.

— Дайте мне вот такую коробочку шоколада,— сказал он.— Вот эту.

Он расплатился, поманил Ниточкина, который уже занял очередь к администратору.

— Держите!— сказал он ему, протягивая коробку шоколадных конфет.

— Что это?

— Шоколад.

— Спасибо, но я не ем шоколада, — попятился Ниточкин.

— Вручите его администраторше,— сказал Губанов.— Достаньте номер, располагайтесь. Живите и развлекайтесь. А я к начальству.

— Позвольте,— сказал в страхе Ниточкин.— Как это — вручите? Что значит — достаньте номер? Вы что — смеетесь?

— Добейтесь!— сказал Губанов.— Надо быть мужчиной!

И он направился к выходу легкой и крепкой походкой.

В кабинете Владимира Сергеевича, заместителя министра, было два стола — один рабочий, другой длинный, для заседаний. Губанов, видимо, только что вошел, потому что Владимир Сергеевич сердечно и по-товарищески пожимал ему руку.

— Ну, что у тебя там стряслось?— спросил он, садясь.— Дело государственной важности!— подтрунил он.— С кем ты там поругался? Рассказывай.

— Так уж сразу?— Губанов положил объемистую папку на стол.

— Ладно,— сказал Владимир Сергеевич и позвонил,— давай сначала чайку попьем... Мы тут включили тебя в делегацию,— добавил он.— Поедем в том месяце в Англию.

— Зачем?

— Заводы синтетики. Подготовим кое-какие закупки.

Вошла буфетчица с подносом, прикрытым крахмальной салфеткой. На подносе два стакана крепкого чая, лимон и тарелочка с сушками.

— Ну, что у вас там в институте?— Владимир Сергеевич положил в чай два куска сахару...— Ты с лимоном?..— спросил он.— Выслали чертежи в Березовку?

— Нет, не выслали,— Губанов положил в стакан чаю лимон.

— Почему?— с дружеской укоризной спросил Владимир Сергеевич.

— Потому что есть другое предложение.

— Какое?

Губанов взглянул на него, помешал ложечкой сахар в стакане, отхлебнул.

— Только не падай в обморок. Есть предложение закрыть это строительство совсем.

Это была, очевидно, шутка. И Владимир Сергеевич ответил шуткой на шутку, выжимая лимон в чай.

— Что ж, неплохая идейка! Закроем Березовку, прихлопнем заодно твой институт, министерство и двинемся на рыбалку.

— Я ведь серьезно,— сказал Губанов.

— Что серьезно?— ломтик лимона был выжат и Владимир Сергеевич принялся за чай.

— Предлагаю закрыть Березовку.

И все-таки это могло быть только шуткой.

— Закрыть строительство Березовского комбината, так что ли?

— Да.

Вот тут только теперь Владимир Сергеевич поднял глаза на Губанова.

Тот был серьезен и, видимо, говорил серьезно.

— Ты что — в своем уме? Кому ты это собираешься предложить?— спросил Владимир Сергеевич.

— Вам. А затем правительству. Ты, конечно, знаешь о работах Уральского института,— спросил Губанов,— о каэтане на нефти? Работы Ниточкина.

— Ну, допустим, знаю. И что?

— Так вот,— сказал Губанов.— Сейчас уже совершенно ясно, что вся технология, положенная в основу Березовского каэтана на угле устарела. Мы считаем, что каэтан надо делать не на угле, а на нефти. По методу Ниточкина.

— Постой-постой,— спросил вовсе ошеломленный Владимир Сергеевич.— Но кто проектировал Березовский комбинат на угле? Я или ты и твой институт?

— Ну, я... я, я!.. Какое это имеет сейчас значение.

— То есть как — какое значение?— развел руками Владимир Сергеевич.— Ты же знаешь, что строительство Березовки на угле утверждено Советом Министров. Есть решение Президиума ЦК. По твоему же проекту. О чем тут говорить? Это же несерьезно.

— А если все же серьезно?

— Что — серьезно?— спросил Владимир Сергеевич.— Закрыть Березовку? Да ты представляешь, как это будет выглядеть!.. Второй год идет гигантское строительство. Второй год!.. И вдруг! Это же катастрофа! Это же просто стыд и позор!

— Владимир Сергеевич, дорогой,— с некоторой досадой возразил Губанов.— Честное слово, я уже тысячу раз обо всем об этом думал... и думал, и взвешивал, и опять думал... В общем так, вот тебе докладная записка,— он вынул из папки бумаги и пододвинул их Владимиру Сергеевичу,— вот технико-экономическое обоснование... Познакомься.

— Да ты понимаешь, какая заварится каша!..— сказал Владимир Сергеевич.— Я даже не представляю, как об этом сказать. Как рот раскрыть!

— А ты не откладывай,— возразил Губанов.— Прямо сегодня. Сообщи министру. А я буду в гостинице. Буду ждать звонка,— сказал он и вышел из кабинета в приемную.

...В приемной он снова взялся за телефон.

— Гостиница? Администратора... Скажите, как у вас там с номером для товарища Ниточкина. Он уже в номере? (*Слушает.*) Все еще нет? Почему? Пригласите его к телефону... Он где-то там, около вас,— сердито добавил он.— Такой, в шляпе...

Холл гостиницы «Москва». Администраторша, высунувшись из окошка, кричит:

— Гражданин Ниточкин! Есть такой здесь?

Максим Петрович в этот момент сидел в модерновом кресле возле двух чемоданов — сверкающего и командировочного — и смиренно жевал бутерброд с колбасой. Встрепенулся, положил бутерброд на чемодан и поспешил к телефону.

— Ну что же вы?— спросил в нетерпении голос Губанова.

— Говорят, что нет номеров.

— Как нет? А конфеты?

— Тут все с конфетами,— тихо, прикрыв рукой трубку, сказал Ниточкин и оглянулся на очередь ожидающих.

— Ладно,— сказал Губанов.— Ждите. Я еду к вам.

Молодой парень лет двадцати двух соскочил с подножки трамвая и устремился вперед. Он спешил по улице одного из рабочих районов Москвы, летней, прибранной, установленной новыми домами добротной, но однообразной архитектуры. Парень наддал вдоль палисадников и резко вбежал в пункт ремонта обуви. Пункт был пуст. Парень протянул приемщику квитанцию.

П р и е м щ и к. Мужские?

П а р е н ь. Нет...

Сверяясь с квитанцией, приемщик медленно исследовал груду обуви.

П р и е м щ и к. На шпильках?

П а р е н ь. Нет... (*Радостно.*) Вот они!

Приемщик извлек пару женских туфель, видать не раз поступавших в починку. И отдал их парню.

Тот в беспокойстве спросил:

— Смотрите, что это? Тут починили, а тут?!..

Приемщик взял туфли, потрогал ногтем указанное место и даже подул на него.

— Куда же тут дальше чинить,— презрительно проговорил он. И щелкнул пальцем по сильно потертой коже.

П а р е н ь. Ну ладно... Есть у вас во что завернуть?

П р и е м щ и к (*он занят уже с другим клиентом*). Вот этого нету.

Парень засунул туфли в карманы своего плаща — в каждый по туфле — и снова наддал по улице. Вдруг разом затормозил на полном ходу. Вернулся на полквартала, влетел в молочную, прямо к кассе, выложил мелочь.

— За молоко!

Рванул к прилавку. Здесь была очередь, и парень попытался с ходу обойти ее, говоря:

— Мне только одно молоко... Одно молоко... Для ребенка.

На сей раз очередь оказалась чадолюбивой, и продавщица вручила парню две молочные бутылки.

Теперь с двумя бутылками в руке и с туфлями в карманах парень свернул с улицы в ворота и побежал по двору. Вбежал в подъезд, потом в помещение. Это было рабочее общежитие с коридором, дверями, огнетушителем и плакатами. Парень рывком раскрыл одну дверь.

Женское общежитие. Цветочки, чистые занавески, аккуратно постеленные четыре койки. Возле одной из коек стояла маленькая ребячья кроватка.

За столом, болтая ногами, сидел мальчуган лет четырех. Пожилая женщина кормила его манной кашей.

— Опоздал?— в тревоге вопросил парень.

— Конечно,— сказала в досаде женщина.— Что же ты? Девчат, как на грех, ни одной, тебя нет, а у меня через полчаса смена. Давай докармливай.

— А я молоко принес,— сказал парень.

— Опять бутылки не переменил,— осуждающе заметила женщина, надевая пальто.— Сколько раз тебе Катя говорила, чтобы брал только в обмен. Выбросил тридцать копеек.

— Сразу обменим.

— Ну, если ты такой богатый!

И побежала.

Парень, оставшись с мальчишкой, сел рядом, набрал полную ложку каши, поднес мальчонке ко рту.

— Жми, Валюн,— сказал он.— Ты маму утром видал?

— Не-ет... Я еще спал.

— А кто тебя утром кормил?

— Тетя Соня.

— А гулял с кем?

— С Зинкой... Мы с ней в кино ходили. И с ней и еще с одним дяденькой.

— А что вы смотрели?

— Картину,— сказал Валюн, жуя кашу.

— Какую?

— Про любовь,— проглотив кашу, сказал Валюн.

Широко распахнулась дверь, влетела одна из жилиц этой комнаты — девушка лет двадцати пяти.

— А, Миша, ты уже тут?— приветствовала она парня.— Ест?— кивнула она в сторону Вали.

— Ест.

— У, ирод!— сказала девушка, подошла к своей койке и стала снимать рабочий халат.— Замучил меня вчера. Зажал рот и хоть помирай!.. Слушай-ка!— обратилась она к Мише.— Катька вот что велела. Вы у тети Дуси деньги брали?

— В первый раз слышу. Может, Катя брала?

— Факт!— возразила девушка (назовем ее Зоей).— Тебе Катя велела — отдай хоть чего-нибудь.

— А у меня нет ничего,— растерянно сказал Миша.

— Ну, не знаю,— Зоя подпушила у зеркала волосы, подошла к столу.— Тогда иди как-нибудь дотолкуйся. Отсрочь.

— А ты не знаешь, Зоечка, сколько Катя взяла?

— Взяла, говорит, двенадцать рублей. А сколько теперь отдавать — не знаю. Беги скорей. Дуся сейчас у себя, за перегородкой.

— Будь дружком, Зоечка, докорми!— попросил озабоченный Миша.

— Беги!— отвечала Зоя и села на его место.

Миша вышел, а она взяла ложку, зачерпнула манную кашу и поднесла ее ко рту Валюна.

— Ну, мучитель, говори враз — будешь есть или нет?

— Не буду.

— Эх, моя бы власть, дала бы я тебе по загривку!

...У сторожихи общежития тети Дуси комнатка была небольшая, но опрятно прибранная. В этой аккуратной комнатке стоял Миша и говорил:

— Тетя Дуся, у вас Катя, кажется, деньги брала?

— Отдавать пришел?— спросила у него тетя Дуся.

— Не-ет... В том-то и дело, что нет. Просим отсрочки.

— А когда брали — думали?— проворчала тетя Дуся.— Честным надо быть,— сказала она.— Вас Советская власть чему учит? Честным быть. Взял — отдай.

— Вот стипендию получу, а Катя — зарплату. Осталось всего пять-шесть дней.

— Пять-шесть дней! Знаем мы эти пять-шесть дней... Вот делай людям. А я-то, дура, от чистого сердца даю. Чтобы выручить. Человек человеку — друг, брат. Читал небось?

— Да ведь не задаром вы их даете,— сказал Миша, стараясь сдержаться.— С процентом. Да еще с каким!

Тут вспыхнула тетя Дуся.

— А тебе как бы хотелось? Задарма? Еще не при коммунизме живем, чтобы задарма. У каждого свой интерес. И каждый свое удовольствие соблюдает. Ты вон зачем к Катьке ходишь — мальчишка, сопляк, а к бабе с ребенком?

— А вот это уже вовсе не ваше дело!

— Ну и ты моих дел не касайся! Взял — отдай!

— Ну, нету же, нету...

— А нету — отдай часы,— вдруг сказала тетя Дуся.

— Какие часы?

Она показала на его руку.

— Вот эти. Какие же?

— Нате, берите.

Тетя Дуся взяла часы, послушала, хорошо ли идут, и схоронила их в стол.

И вот мы с вами в комнате знакомой нам московской квартиры — той самой, куда трижды звонил Губанов. Миша, которого мы перед этим видели в общежитии, вытирал после умывания руки. Женщина — именно та, что подходила к телефону,— накрывала теперь на стол, к обеду. Пока расстилалась скатерть, расставлялись тарелки, ножи и вилки, между нею и Мишей шел разговор — один из тех, где внешне все просто и вроде бы обиходно, но где за каждой репликой — добавочный смысл, напряженный и подозрительный.

— Ты почему задержался? Где ты был?

— Ну, где я мог быть?

— Не знаю — где ты мог быть. Я три раза разогревала обед.

— Я же просил тебя, мама,— возразил Миша не без раздражения,— никогда не жди меня.

— А я тебе тысячу раз говорила, что без тебя я за стол не сяду... Так все-таки где ты был?

— В институте.

— Почему же так поздно?

— Потому что был семинар.

— Какой?

Она резала хлеб.

— Мама, мы же условились раз навсегда!

Он подошел к шкафу, достал ковбойку и увидел белую сорочку в целофане.

— Что это?— спросил он.

— Я тебе купила сорочку.

— Ну зачем, мама?— с упреком заметил Миша.— Да еще белую!

— Вот именно белую!— возразила мать.— Садись за стол. Сейчас носят только белые,— сказала она, тоже садясь к столу.

— Ах, вот оно как!— сказал не без иронии сын.— Только белые?

В коридоре прозвучал телефонный звонок. Оба сразу насторожились. Послышался голос жильца, подошедшего к телефону:

— Дома Миша? Его к телефону.

Мать сразу встала со стула.

— Я пойду,— сказал Миша и решительно вышел из комнаты.

Мать, сидевшая за столом, напряженно прислушивалась к его голосу.

— О!.. Здравствуй! Да! Ладно, сейчас...

Миша быстро вошел в комнату и сказал, надевая пиджак:

— Извини меня, мама, но я обедать не буду. Мне надо по срочному делу.

— По какому делу? Миша, ты говоришь неправду!— сказала мать.

Миша надевал плащ.

— Кто это звонил?— спросила мать.

— Вернусь — все расскажу.

— Кто это звонил? Опять эта женщина?

— Это не женщина.

Мать нервно встала из-за стола.

— Поклянись!

— Клянусь!

Мать сказала:

— Моим здоровьем?

— Твоим здоровьем.

— Ну, смотри, Миша!— угрожающе проговорила она.

Миша вошел в дверь ресторана. Было обычное обеденное время, и все тут было, как в обеденное время: и пробегающие с подносами официанты, и заполненные столы, и командировочные склонившиеся над борщами. Вот из глубины поднялась знакомая нам фигура и замахала Мише рукой. Это был Губанов. Миша пробирался к нему.

Они крепко обнялись.

— Здравствуй, папка!— с нежностью и любовью сказал Миша.—Когда приехал?

— Сегодня. Звонил тебе пару раз, да все нарывался на мать. Как она?

— Ничего. Сейчас в отпуске.

— Почему же в Москве?— спросил Губанов.

— Да вот,— смутился Миша. И с некоторым раздражением добавил: — Не хочет меня одного оставлять. Ты надолго?

— Думаю — ненадолго,— сказал Губанов.— Давай садись. Рассказывай.— Он раскрыл меню.— Что мы будем есть?

— А мне все равно. Что ты, то и я.

Губанов подозвал официантку в летах, однако весьма подрумяненную.

— Дайте нам, девушка, по борщу,— сказал он.— Ну, и скажем, по бараньей котлете... Будешь баранину?— обратился он к Мише.

Тот безразлично кивнул головой.

— Вот пока все,— сказал Губанов официантке.— И что-нибудь минерального,— крикнул он ей вслед.

Затем повернулся к Мише и некоторое время заботливо рассматривал его.

— Почему вид у тебя какой-то задумчивый? Как с учебой?

— Нормально.

— Может, влюблен?

Этот вопрос, пожалуй, чуть покоробил Мишу, и он смущенно сказал:

— Не в этом дело.

— А в чем же?

— Да совершенно ни в чем. Все в порядке.

Официантка принесла борщ.

— Я рад, что ты приехал,— снова с нежностью сказал Миша,— очень рад.

— Правда? Это приятно, что ты мне рад.

Миша с любовью оглядывал отца.

— Расскажи о себе,— сказал он.— Как ты? Все ругаешься?

— Пореже стал. Старею. Силы не те. Ну, иногда, конечно, бывает...

Засмеялись.

— Уж больно много, брат, унылых людей на свете,— сказал Губанов.— Скукота! И откуда только они плодятся? Может быть, шут их знает, от винегрета в буфете?

Шутка пришлась Мише по вкусу.

— От винегрета — это возможно.

— А может быть, от газетной жвачки?— продолжал Губанов.— Вот подсчитали бы кибернетики, сколько мегатонн скуки обрушивает на людей какая-нибудь пная статья. А ведь тоже призывает к борьбе. Бороться, зевая от скуки. А? Вдумайся в сочетание этих слов!

Официантка принесла котлеты. Отец и сын принялись за них.

— Слушай, папа,— вдруг сказал Миша.

Губанов поднял голову. Видно, в глазах Миши было что-то непривычное, потому что Губанов уже не опускал головы.

— Хочу с тобой посоветоваться,— сказал Миша.

— Что ж, советуйся. Советовать я люблю... А что случилось?— уже в беспокойстве спросил он.

И в этот миг в ресторан поспешно вошел Ниточкин и воззвал чуть ли не на весь зал:

— Василий Васильевич! Звонили из министерства. Просят немедленно быть.

Губанов, кушая баранью котлету, спросил:

— К кому?

— Сказали — к министру.

— И вы?

— Нет... Речь шла только о вас.

Губанов доел котлету, не спеша вытер салфеткой губы, поднялся, сказал Ниточкину:

— Знакомьтесь, Максим Петрович. Это мой сын. Миша. Будущий химик. Студент.

И поцеловал Мишу в лоб.

— Пообедай тут без меня. Вот тебе деньги. И позвони завтра утром.

Ушел. Ниточкин сел на его стул. Прищурившись, оглядел Мишу. Последовал такой разговор:

М и ш а (*вежливо*). Вы обедали?

Н и т о ч к и н. В общем — да. А вот чайку бы...

И он окликнул официантку, проносившуюся с подносом.

— Гражданка, можно стаканчик чаю?

Официантка мелькнула, не отозвавшись.

Н и т о ч к и н. Слыхали, что затеял ваш отец? В какую историю он меня втянул?

М и ш а (*озадаченно*). В какую?

Н и т о ч к и н. В такую, что не снести нам головы. Гражданка, будьте любезны!

Это уже другая официантка. И она откликается на полном ходу:

— Это не мой столик.

Н и т о ч к и н (*Мише*). Знаете, зачем мы приехали?

М и ш а. Зачем?

Н и т о ч к и н. Чтобы закрыть Березовку. Не более и не менее. Слышали о такой?

М и ш а (*ошеломлен*). Как закрыть? Почему?

Н и т о ч к и н. Вы химиком собираетесь быть?

М и ш а. Ну, допустим.

Н и т о ч к и н. Так вот, друг мой химик. Уже существует другой способ производства каэтана...

М и ш а. Какой?

— Из нефти... Мой, мой способ... Я открыл, я!— невесело сказал он.

— И что теперь будет?— вопросил Миша, совсем сбитый с толку.

Н и т о ч к и н. Не знаю. По-моему, мировой скандал.

Снова мелькнула официантка — на сей раз именно та, подкрашенная. Ниточкин окликнул ее:

— Гражданка, я просил стакан чаю.

— Слышу!

Она свернула мимо, Ниточкин проводил ее скучным взглядом.

Н и т о ч к и н. Вы на котором курсе?

М и ш а. На втором.

Н и т о ч к и н. Кто у вас там читает органику? Небось все Матвеев?

М и ш а. Да, профессор Матвеев.

Н и т о ч к и н. Изрядный лопух.

Миша улыбнулся.

Н и т о ч к и н (*сердито*). Время идет, черт знает что происходит в науке, а он талдычит одно и то же вот уже тридцать лет.

М и ш а. Ну, это не совсем так! Это почтенный ученый.

Н и т о ч к и н (*внезапно*). Послушайте, что такое ЦУМ?

М и ш а (*в полном недоумении*). ЦУМ? Это, наверно, Центральный универмаг.

Н и т о ч к и н. Ясно!.. Почтенный!— сказал он, возвращаясь к профессору Матвееву.— Теперь в науке, дорогой мой, надо каждый год проверять — почтенный ты или уже непочтенный. Вы в институте-то по призванию или по наследству?

Пауза.

М и ш а. Да в общем-то по призванию... Но это уже не имеет значения. Из института я ушел.

— Чая нет, гражданин,— сказала в этот момент, подойдя, официантка.— Есть пиво, шампанское, лимонад...

Н и т о ч к и н (*растерянно*). А мне хочется чая!.. Как же нам быть?

Степан Игнатьевич, министр, говорил громко, яростно, часто срываясь на крик. Но это не был крик распекающего начальника, сердитый начальствующий рокот,— это был голос человека, искренне возмущенного, всей душой негодующего, поставленного внезапно перед обстоятельствами, которые кажутся ему немыслимыми, вопиющими.

И ближайшие его сотрудники, созванные на совещание, сидели молча, опустив головы, как это бывает, когда и тягостно и не по себе. Да и не знаешь, что сказать.

С т е п а н И г н а т ь е в и ч (*Губанову, вне себя*). А на десятки авторитетнейших экспертиз — наплевать? Так что ли? На миллионы рублей, истраченных на Березовку?.. А постановление Совета Министров—куда? В корзину? Он, видите ли, является как ни в чем не бывало и предлагает похерить Березовку. Начать все сначала!

Степан Игнатьевич вскочил с кресла и прошелся по кабинету, держась левой рукой за грудь. Видно, с сердцем у него было неважно.

— Ему, видите ли,— продолжал он, стараясь говорить потише,— взбрело в голову делать каэтан из нефти...— Он снова рванулся к Губанову.— Ведь вы же сами, сами настаивали, чтобы Березовку делать на угле! Кричали, спорили, доказывали!

— Кричал, доказывал,— проговорил Губанов.— И это была ошибка.

— Ошибка?— крикнул Степан Игнатьевич.— Когда о такой стройке широко известно и у нас и за рубежом, товарищ Губанов, ошибка перестает быть простой ошибкой. Это уже вопрос политический. Вопрос государственного престижа.— Он задохнулся, достал из жилетного кармана таблетку, подошел к графину, глотнул.

Кто-то сказал:

— Вы не волнуйтесь, Степан Игнатьевич!

Губанов добавил:

— Действительно, Степан Игнатьевич, вы так нервничаете, что мне кажется — вести сейчас разговор бессмысленно.

Кто-то из присутствующих возразил:

— Ну хорошо, Василий Васильевич. А что, по-вашему, делать с заказами на оборудование, которые размещены по всей стране? Ведь если технология другая, то и оборудование другое.

— Естественно,— отозвался Губанов.

— Естественно!— снова вспыхнул Степан Игнатьевич.— Вы слышите — естественно!— с гневом и болью проговорил он.— Ведь это только представить себе: изменить все заказы на оборудование для такой стройки, как эта.

— Не все,— вставил Губанов.

— Нет, все! Почти все! По вашей же докладной!— Степан Игнатьевич ударил рукой по папке, где лежала докладная Губанова.

И опять встал и прошелся по кабинету, стремясь успокоиться.

— А что это значит? Это значит менять государственный план,— загибая палец, заговорил он,— перестроить на полном ходу производство по меньшей мере двухсот пятидесяти заводов,— он загнул другой палец,— отодвинуть промышленный выход каэтана на черт-те какой срок! Кто войдет с этим в Госплан? В Совет Министров? С таким предложением? Вы, что ли? Я не пойду.

Наступило тягостное молчание.

— Я даже допускаю, Степан Игнатьевич,— мягко, пытаясь остудить страсти, вставил Владимир Сергеевич,— я даже допускаю, что в результате каэтан из нефти окажется лучше, качественней... Ну и что же?— продолжал он, уже обращаясь к Губанову.— В дальнейшем будем делать из нефти.

— Зачем же строить такой гигант, — возразил Губанов, — бросать такие средства, тратить столько времени и сил, заведомо зная, что он уже сейчас устарел?..

Степан Игнатьевич. Чепуха!

Губанов. Не чепуха! И совсем устареет, когда мы его закончим. Кто ответит за это?

Степан Игнатьевич (*вне себя*). Я! Я отвечу! Мы! Вы считаете, видимо, что здесь сидят неучи? Лопухи?

— Я еще раз прошу,— сказал Губанов.— Мы привезли вам все нужные обоснования. Разберитесь в них. Спокойно, по-деловому, не торопясь.

Степан Игнатьевич. Не торопясь?! Каэтан нужен стране как воздух. Как хлеб. Мы платим за него гигантские суммы в валюте. И нужен он нам не завтра, а сегодня. Вчера! И мы будем делать его на угле, на соплях, на чем угодно, но делать, и как можно скорее!

Губанов. Нет, на соплях мы его делать не будем. И на угле тоже.

Степан Игнатьевич. Будете!

Губанов. Я лично не буду.

Он встал и невозмутимо пошел к двери.

За его спиной прозвучал голос Степана Игнатьевича:

— Ну, так вот что! Владимир Сергеевич! Заготовьте приказ об освобождении товарища Губанова от руководства институтом.

Небольшая уютная лампа озаряла столик дежурной по этажу. В полумраке по стенам виднелась обычная гостиничная живопись в тяжелых рамах. Время от времени на этаже останавливался лифт, и тогда его пассажиры выходили в холл и шли по своим номерам.

Рядом с дежурной по этажу, полной блондинкой, сидел Максим Петрович Ниточкин, держа в руках лист бумаги и отмечая на нем что-то вечным пером.

— А чулки?— спрашивал он.— Это где?

Дежурная. Ну, это пустяки. Это в любой лавчонке. (*Звонок телефона.*) Шестой этаж! Шестьсот сорок пять? Ключ у меня, значит, дома нет.

Ниточкин (*читает по своему списку*). Три пары чулок, но без шва... (*Робко.*) А бывают чулки без шва?

Дежурная. Конечно. Кто же теперь носит со швом? А еще лучше поищите ажурные. Или кружевные. Вот такие.

На мгновение она вытянула ногу и быстро спрятала ее обратно под стол. Ниточкин посмотрел на ногу, задумался. Потом снова скосил глаза под стол и сказал:

— Нет, жене, пожалуй, такие не понравятся.

Дежурная. Так дочке понравятся.

Ниточкин (*заглянув в список*). Для дочки другое — надо купить пижаму... И еще — пояс. Такой резиновый, знаете... С этими штучками, чтобы держались чулки. Вы такой носите?

Дежурная (*хохотнув и стрельнув глазами*). Ну знаете — вы чересчур любопытные!

Ниточкин (*смешавшись*). Да нет, вы ради бога извините. Я в том смысле, носят ли теперь такие в Москве?

Дежурная. Поищите в ГУМе, там есть модельные. (*Набирает телефон.*) Пятьсот тридцать два? Гражданин, у вас в номере дама. А уже двадцать три часа тридцать минут. (*Кладет трубку.*)

Ниточкин (*несмело*). Позвольте, а разве позже нельзя?

Дежурная. Нельзя.

Ниточкин. А до двадцати трех тридцать, значит, можно?

Дежурная (*строго*). Что — можно, чего — нельзя? Я не понимаю, о чем вы говорите, гражданин. (*Заглядывает в его список.*) Ну, что у вас там еще?

Ниточкин. Лосьон для ночного лица...

Открылась дверь лифта, вышли его очередные пассажиры. Среди них был Губанов. Он был мрачен и зол. Покосился на Ниточкина и этажную даму.

— Ключ у вас?

Ниточкин. Да. Вот сижу, вас дожидаюсь.

Они шли по коридору к номеру, Ниточкин тревожно спросил:

— Как наши дела?

— Нормально.

Ниточкин (*осторожно*). Нормально — плохо или нормально — хорошо?

Губанов. Если бы было хорошо, то было бы ненормально, а я говорю — нормально.

Они вошли в номер, Ниточкин зажег свет. Неторопливо сказал:

— Ну, рассказывайте.

Губанов, не отвечая, снял пиджак и стал развязывать галстук.

Ниточкин. Что же вы молчите?

Губанов. Вы чаю заказывали?

Ниточкин. Нет.

Губанов. Как же вы так?— Он покрутил диск телефона.— Ресторан? Прошу чаю в номер. Как это — нет? Открыт до одиннадцати? Почему?.. Ага, понятно, вы заботитесь о моей нравственности. Спасибо. Неплохо бы вам позаботиться о моем желудке.

Он положил трубку, налил в стакан воду из графина. Жадно выпил. Потом сел на кровать и стал расшнуровывать туфли.

— Существеннейшая подробность только одна, милейший Максим Петрович,— меня сняли с работы.

Ниточкин (*улыбнувшись*). Уже?.. А кроме шуток?

Губанов (*он облачался в пижаму*). А я не шучу. Подготавливается приказ о моем освобождении.

Ниточкин (*в ужасе*). Позвольте, что за дичь?! Как это может быть? А Березовка? Значит, все провалилось?

Губанов взял полотенце и пошел в ванную.

— Ну, почему,— сказал он по дороге.—Еще ничего не известно. У нас ведь — как? Если существует двенадцать инстанций, то одиннадцать могут обсуждать, вентилировать, ну, в крайнем случае, могут что-нибудь запретить. Но разрешить может только одна, последняя, двенадцатая... А до нее еще далеко. (*Он чистил зубы.*) А я никак не предполагал, что вам нравятся полные блондинки!

Ниточкин (*в испуге*). Что такое?!

Губанов (*трет зубы*). Вообще-то полные женщины, если не потеряли форму, весьма привлекательны. Они мягкие, с легким нравом.

Ниточкин. Вы что — с ума сошли?! Я просто спрашивал — где что купить.

Губанов. Вы будете мыться?

Ниточкин. Конечно.

Ниточкин в свою очередь взял полотенце и пошел в ванную. Губанов лег на кровать, закурил.

Ниточкин (*из ванной*). Так вы думаете — еще ничего не потеряно?

Губанов. Все еще только начинается. Нет ничего упрямей на свете, чем инерция мышления, дорогой мой, сила привычки! Заставить человека сморкаться не так, как он привык, трудней, чем построить десять Березовок... (*Заметил деньги на столе.*) Что это за деньги?

Ниточкин (*из ванной*). Сдача с обеда. Вам сын просил передать... А знаете, он мне понравился.

Губанов. Да, малый он неплохой.

Ниточкин. Занятный парняга. Не каждый решится на такой фокус: бросить институт и пойти на завод. Мне это понравилось. Он как-то правильно обосновывает.

Губанов резким движением поднялся и сел на кровати.

— Кто обосновывает? На какой завод? О чем вы?

Ниточкин (*он чистит зубы*). Я говорю про вашего сына.

Губанов. Так кто ушел на завод?

Ниточкин с зубной щеткой возник из ванной:

— Ваш сын. А разве вы ничего не знаете?

Два шага, и Губанов очутился возле телефона. Однако, набрав номер, опять положил трубку на рычаг. Спросил у Ниточкина, который все еще в полном недоумении стоял у дверей ванной с зубной щеткой:

— Он сам вам это сказал?

— Да, сам,— отвечал ошеломленно Ниточкин,— может быть, я не должен был вам это говорить?

Губанов вновь поднял трубку, набрал номер. Теперь у телефонной трубки поочередно то Губанов, то Елизавета Кондратьевна, мать Миши.

Губанов. Лиза? Это Василий. Здравствуй.

Елизавета Кондратьевна. Здравствуй.

Губанов. Попроси, пожалуйста, Мишу.

Елизавета Кондратьевна (*помолчав*). Это ты звонил сегодня несколько раз?

Губанов. Я.

Елизавета Кондратьевна. И молчал?

Губанов. Ты обычно так нервничаешь, когда я встречаюсь с Мишей... Пожалуйста, позови его.

Елизавета Кондратьевна. Миши нет дома.

Губанов. А где же он?

Елизавета Кондратьевна. Не знаю. Он не всегда ночует дома.

Губанов (*постепенно наливается гневом*). То есть как это не всегда ночует дома? А где ж он ночует? Что у вас там происходит?! Он что — действительно бросил институт?

Елизавета Кондратьевна (*удивлена*). Институт? Кто это тебе сказал? Что за чепуха! Я ничего не знаю.

Губанов (*кричит*). А что ты вообще знаешь о своем сыне?!

Елизавета Кондратьевна. А что ты о нем знаешь?

Губанов (*взял себя в руки*). Ну, ладно... Пусть завтра явится ко мне. Он знает, где я остановился. Спокойной ночи.

И положил трубку. Тем временем Ниточкин уже разделся и улегся под одеяло. Губанов тоже лег. Закурил. Погасил свет. Наступило молчание.

Губанов: Слушайте, а может, действительно плюнуть к чертовой матери на все на это и уехать домой, а?

— Здрасте!— откликнулся Ниточкин из-под одеяла.

— Нет, в самом деле,— продолжал Губанов.— Ну какая разница — на нефти это будет или на угле. Чуть лучше, чуть хуже... Какое это имеет значение?

Ниточкин (*задет за живое*). Во-первых, не «чуть». Вы же сами прекрасно знаете, что это далеко не «чуть»... А во-вторых, это же все болтовня, никуда вы не уедете; вы же постоянно кичитесь, что вы коммунист!

Настало молчание. Губанов курил. Потом загасил папиросу.

— Слушайте, — сказал он. — Вот вы интеллигентный человек и немолодой уже... Объясните — почему вы не в партии?

— Я?— Ниточкин ответил не сразу.— Не знаю... Хотя вру, знаю... Видите ли, мне всегда казалось... собственно, не казалось, а я всегда считал... и теперь считаю,

что коммунистом может быть только тот, кому по плечу нечто большее, чем обычному человеку. А если ты можешь только то, что все, то какой же ты, в общем-то, коммунист?

— Да?— спросил не без иронии Губанов.— А что же делать нам, бедным, которые могут только то, что все?

— А таких бы...— Ниточкин подумал,— а таких бы я вовсе турнул бы из партии.

— Вон даже как!

— А что?— сказал Ниточкин.— Ленин-то! Он ведь правильно делал — чистил! Уж слишком много вас стало, таких, как все!— Он засмеялся и повернулся на другой бок.— Ну, вы не сердитесь, я, конечно, шучу,— добавил он.

— Не больно веселые у вас шутки!— сухо проговорил Губанов.

Ниточкин, видимо, быстро заснул. Губанов продолжал лежать с открытыми глазами.

Шла ночь. На уличных часах стрелки показывали один час ночи.

Губанов все так же лежал. Его глаза были все так же открыты.

На часах Центрального телеграфа два часа ночи.

Губанов не спал. Та же поза.

На третьих, вокзальных, часах было уже три.

Губанов встал. Бесшумно оделся и, стараясь не разбудить Ниточкина, на цыпочках вышел из номера.

Он спустился вниз — совершенно пустая, ночная гостиница. Направился к выходным дверям через пустой ночной холл.

Швейцар, открывая двери, спросил:

— Что это вы так поздно, гражданин? Дождь.

Действительно, шел дождь.

Губанов постоял перед дверью.

— Да, дождь,— сказал он в глубокой задумчивости.— Хотел домой позвонить. Своим, на Урал.

— В три часа ночи-то?

Губанов посмотрел на часы.

— Да, пожалуй, действительно поздно.

Он стоял, глядя на дождь. Это был уже совсем не тот Губанов, которого мы видели днем. Он стоял, ссутулившись, как бы вдруг постарев. Еще раз перевел глаза на швейцара.

— Чайку у тебя горячего не найдется?— спросил Василий Васильевич.

— Чайку-то?— помедлив, переспросил швейцар.— Чайку найдем!

Он провел Губанова к вешалкам, завозился с электрической плиткой. Губанов стоял, опершись о барьер. Перед ним были совершенно пустые вешалки. Он глядел на них.

— Сколько же ты за день людей одеваешь и раздеваешь?— спросил он швейцара.

— Да ведь когда как,— откликнулся тот.— Иногда пятьсот, а когда и тысячу.

— И с каждого по гривенничку?

— Как положено,— заметил швейцар.

— И забот никаких!— сказал Губанов.— Отлично живешь, старик.

Тот усмехнулся, махнул рукой:

— А ежели пропажа? Пальто сопрут? Это, по-твоему, как?

— Худо тогда.

— То-то и оно! Худо!.. — передразнил швейцар.— Все до ниточки взыщут.

— Ну да?

— Истинный бог!

— Да! — проговорил в задумчивости Губанов.— Плохи твои дела!.. А хочешь меняться? — вдруг предложил он.

— Меняться? — удивился швейцар, — меняться можно бы, да было б на что!.. Тоже, видать, крутит тебя — будь здоров! Ночь без покою! На что ж тут меняться?

Губанов подошел к зеркалу, постоял, посмотрел на себя, надул щеки, выдохнул и медленно побрел к лестнице.

— Куда же ты? — удивленно окликнул его швейцар.— Обожди. Закипает.

— Да ну тебя с твоим чаем!— сказал Губанов и стал подниматься вверх.

Рабочая смена шла из проходной большого московского завода. Стоял веселый, светлый день, бежали грузовики, автокраны — улица крупного заводского района, где рядом с новыми заводами еще стоят дореволюционные домики с крылечками, палисадничками и скамейками у ворот.

В толпе рабочих приметили мы четырех девчат — они взялись под руки и идут по тротуару развернутым строем. Одну из них мы уже видели в общежитии — это Зоя, или Зойка, как ее зовут среди своих.

Все четверо казались несколько утомленными после работы, но все время стояло над ними смешливое девичье щебетание.

Одна из девушек — Зина — спросила Зою:

— Зойка, ты чего сегодня в станке ковырялась?

З о й к а. А черт его знает! Не заладилось... Зову старика — он злющий, как волк. «Когда, говорит, ты научишься...» (*Внезапно.*) Ты где эти чулочки поймала?

З и н а. В Дзержинском универмаге. Блеск?

З о й к а. «...когда наконец, говорит, ты научишься жить без соски?..» Черт корявый!

З и н а. Все учат, как жить! (*Вдруг.*) Вот он стоит, наш желанный!

И разом все четверо стайкой устремились к парню, стоящему к нам спиной возле ворот, из которых выходили груженые машины. Окружили его, повернули, подхватили под руки, повели. Это Миша. Теперь он посредине.

Третья девушка — Люба — сказала:

— Мишенька наш всегда на посту. А Колька мой хоть бы раз пришел, постоял у ворот, доказал свои чувства.

З о й к а. Знаешь, Мишук, решено разделить тебя на четыре части.

М и ш а. Каждой по четвертинке?

Смех.

З о й к а. Нет, четвертинки мне мало... Прощай, Мишук, дай я тебя поцелую, пускай Катька взревнует. (*Поцеловала его.*) Эх, не парень, а подарок к Восьмому марта! Салют! Я на автобус.

И побежала к автобусу. Трое девчат и Миша продолжали путь. Они шли по-прежнему развернутым строем, взявшись под руки. У Миши под мышкой — книга.

З и н а. Что у тебя?

М и ш а. В библиотеке взял. Французский поэт Поль Элюар. Читала?

З и н а. Ага. Даже не слыхала. Ладно. Привет. Я вон туда, мне нитки нужны.

Л ю б а. И я с тобой.

Они побежали через дорогу. Девушка, оставшаяся с Мишей, окликнула Любу.

— Любочка! Твоя мать не возьмется мне юбку сшить? Выходную.

— Не знаю. Хворает она.

— Я бы тогда материю сегодня купила.

— Ладно, скажу,— откликнулась Люба и опять побежала.

— Ты не скажи, а попроси!— крикнула девушка ей вслед.

— Ладно!

Теперь девушка с Мишей остались вдвоем. Он повернул ее лицом к себе и тихо-тихо сказал:

— Здравствуйте, Катя!

И они поцеловались у всех на виду, тут же, на перекрестке.

Потом он взял ее за руку, и они пошли дальше.

— Ну, как ты?— спросил он с нежностью и заботой, оглядывая ее.

— Хорошо.

Сверкнула ее улыбка.

— Знаешь,— сказал Миша,— приехал отец.

— Да?— откликнулась она сдержанно, и в ее глазах на миг мелькнула тревога.— Ты рад?

Он утвердительно кивнул головой.

— Мы обязательно сходим к нему!— сказал он, как говорят о событии, которое должно доставить собеседнику крупную радость.

Она чуть-чуть пожала плечами.

В нашем повествовании Губанов и Ниточкин посетят немалое число кабинетов и поговорят с немалым числом людей. Люди эти разные, разных возрастов, темпераментов, разного отношения к проекту Губанова—Ниточкина. Но надо иметь в виду, что все это крупные руководители, знающие свое дело, многое повидавшие на своем веку, привыкшие к крупнейшим масштабам работы и к ответственнейшим решениям.

Вот кабинет начальника одного из главных управлений важнейшего народнохозяйственного учреждения страны товарища Колесникова. На его столе разложены чертежи, привезенные Губановым и Ниточкиным, и все трое склонились над ними.

К о л е с н и к о в (*он искренне увлечен тем, что ему доложили Василий Васильевич и Максим Петрович*). Интересно... Это интересно... А что с узлом окисления? Насколько я понимаю — тут главный нерв.

Г у б а н о в (*извлек из груды чертеж*). Узел вот тут, на принципиальном эскизе.

Н и т о ч к и н (*он разгорячен, воодушевлен — он в своей стихии*). Здесь предварительная обработка газа. Вот тут — осушка...

Г у б а н о в (*показывает на чертеже*). Это сероочистка.

К о л е с н и к о в. Изящно. И я бы сказал — неожиданно. Так, так...

Вошла секретарша, сказала Колесникову:

— Сергей Александрович, Иркутск.

Колесников поднял трубку. Нетерпеливо слушал. Потом перебил:

— Погодите минуточку. Насколько я понимаю, у вас не приняли растворители. Чего же вы хотите от меня? Чтобы я изменил ГОСТ? Не властен. Желаю здоровья. Не лучше ли вам изменить качество ваших растворителей, а? И не звоните сюда по каждому пустяку.— И он опять с интересом склонился над чертежами. — Вы знаете — это мне нравится,— сказал он, — это весьма убедительно.

...Подъезд за подъездом, двери, широкие лестницы, по которым то поднимаются, то спускаются Губанов и Ниточкин. Черные с золотом таблицы с названием учреждений — это Госплан, Госстрой, управления...

Снова дверь. Табличка. Обширный кабинет. Это место работы одного из руководителей крупнейшего строительного учреждения страны — Матвея Романовича Севостьянова. Он говорит спокойно, неторопливо — ох, сколько он повидал всего на своей служебной дороге! У него вид усталого человека, он часто закрывает глаза и утомленно откидывается на спинку кресла.

— Я не вникаю в подробности,— говорит он.— Может быть, ваш план гениален — не спорю, не компетентен. Но я, как строитель, желаю знать: что, по-вашему, делать со строительной техникой и с пятью тысячами рабочих, которые уже работают на строительстве?

Матвей Романович закрыл глаза и некоторое время сидел молча. Доносился только уличный шум.

— Но это не только рабочие,— продолжал он, не открывая глаз. — Это и пищеблоки, и бани, и прачечные, и медобслуживание, не говоря о жилье...

Ниточкин что-то пробормотал, завозившись в своем кресле, и Матвей Романович, открыв глаза, вопросительно поглядел на него. Но Ниточкин уже увял и стих.

— Все это строится,— сказал Севостьянов,— а частью уже построено, уже существует...

— Но мы же не предлагаем все это сломать,— вставил Губанов.

— И тем не менее, — заметил Матвей Романович,— вы предлагаете всю эту машину остановить. Вы понимаете — что это значит, друзья?

Он откинулся на спинку кресла. Потом нажал кнопку звонка.

— Кто из заместителей здесь?— спросил он у вошедшей секретарши.— Попросите их всех ко мне.

Секретарша вышла, а Матвей Романович слабым движением потер лоб, закрыл глаза и некоторое время снова сидел так, в тишине. Потом, не открывая глаз, спросил:

— А что думает ваш министр по поводу всего этого?

— Он резко против,— ответил Губанов.

— Ха-ха!— коротко произнес Матвей Романович, не открывая глаз.

Большой универсальный магазин. Пестрота прилавков, товаров, покупателей. Тут увидишь и модниц в высоких прическах, и приезжих в длинных пальто, и остроносые туфли, и тяжелые сапоги — все возрасты, одежды, походки, все самое разное. Руки, перебирающие готовое платье, галантерею, белье.

Катя и Миша стояли у прилавка текстильных товаров.

— Ну а этот черный, со звездочками?— спрашивала Катя.

— По-моему, ничего,— откликнулся Миша,— даже хорошо,— заключил он, пощупав материю.

— Нет,— вздохнула она,— он дорогóй.

И они пошли дальше. Остановились около другого прилавка. И снова Катя быстро, ловко, по-женски стала перебирать и оглядывать выставленные материи. Миша отодвинул рукав пиджака, чтобы взглянуть на часы. Часов не было. Он поднял руку Кати — взглянул на циферблат ее часиков.

— Послушай, а мы не опоздаем?

— Нет, еще масса времени,— откликнулась она,— а может быть, этот, зеленый?— увлеченно спросила она.

— Тоже неплохо.

— Да ну тебя,— в досаде сказала Катя.— То неплохо и это неплохо!..

Тогда Миша сказал:

— Ну не все ли равно, какая на тебе будет юбка? Черная или зеленая?..

— Но мне же хочется, чтобы тебе тоже нравилось,— с укоризной возразила она.

— Чудачка! Мне же, ей-богу, нравится!— сказал он горячо.— А знаешь, что мне нравится больше всего?

— Что?

— Что мы стоим так рядом и выбираем тебе на юбку.

Она взглянула на него быстро и недоверчиво, как смотрят на человека, проверяя силу и правду того, что он говорит. Он прикоснулся к ней плечом, и некоторое время они стояли молча. Потом она отошла от него.

— А может быть, этот, синенький?— тихо-тихо спросила она.

Потом, помолчав, вдруг как-то уже по-другому, резко и суховато, спросила:

— Скажи, почему твой отец разошелся с матерью?

Вопрос был неожиданный, и Миша ответил не сразу.

— Не знаю. Они ведь давно разошлись. Я еще был маленький. Они очень разные. Он — человек сложный, какой-то, знаешь, такой,— он поискал слово,—с характером... И несомненно талантливый. Вот познакомишься — сама увидишь.

Она недобренько усмехнулась.

— Значит, ты у нас в папочку?

— Ну, не знаю,— махнул он рукой.

— А мама?— спросила Катя, глядя куда-то вбок.

— Мама?— замялся он.

— Что? Талантами не блещет?— с иронией вздохнула она.— Да, худо нам, бесталанным! Не пойду я ни к какому твоему папе!— вдруг резко сказала она.— Имей в виду!..

И быстро пошла вниз по лестнице.

...В просторном учрежденческом лифте, поднимавшемся вверх и набитом людьми, кто-то сзади ласково обхватил Губанова. То был еще сравнительно молодой человек в очках и белой крахмальной рубашке. Назовем его Ковалев.

— Василий Васильевич, дорогой!— Ковалев оглянулся на пассажиров лифта и, понизив голос, спросил:

— Это что — действительно правда?

— Что — правда?

— Насчет Березовки?

— А вы уже в курсе?

— Ну, как же не в курсе,— все тем же пониженным голосом возразил Ковалев,— уже вчера у нас тут был крупный шумок...

Дверь лифта открылась, его пассажиры вышли в коридор, покрытый широкой ковровой дорожкой. По обе стороны коридора виднелись двери.

— Ну и как?— спросил Ковалева Губанов.

Ковалев многозначительно покосился на Ниточкина и Губанов сказал:

— Максим Петрович, не в службу, а в дружбу. Зайдите к секретарю и скажите, что мы, мол, пришли. И что зовут, мол, нас так-то.

— Ну, я не знаю...—недовольно отозвался Ниточкин.—Почему я один?— сказал он и ушел в плотно обитую дверь. Эта дверь все время впускала и выпускала людей с бумагами, папками, портфелями. Видимо, тут был вход в приемную крупного работника.

Ковалев взял Губанова под руку. В продолжение дальнейшего разговора они медленно прохаживались по коридору.

— Как же вы все-таки собираетесь действовать?—уже в полный голос спросил Ковалев.

— Так вот и собираемся. Вот сюда пришли.

Ковалев помолчал, взвешивая все обстоятельства.

— Это вы зря,— сказал он.— Тут надо очень подумать. Вы с Громовым Сергеем Петровичем говорили?

— С каким Громовым?

— Из Госплана,— сказал Ковалев.— Его сейчас о ч е н ь слушают. И обязательно с Афанасьевым — это уже здесь, у нас.

— Да ведь Афанасьев ничего не решает,— заметил Губанов.

— Но он с о в е т у е т,—ответил с упором Ковалев.—Вам надо искать союзников, дорогой мой... В Совмине у Боровикова были?

— Боровиков этим не занимается.

— Не занимается,— сморщил в усмешке лоб Ковалев.—Будет команда ЦК — займется. Помощи от него, конечно, не жди, а испортить может. Но в общем-то он доброжелательный человек... А до него вам надо повидать — знаете кого,— он снова задумался.— Позвоните мне вечерком, я вам точно скажу, кого повидать до Боровикова.

— Послушать вас,— засмеялся Василий Васильевич,— так я должен просидеть здесь полгода.

— А вы как думали?— откликнулся Ковалев.— А что химики? К Колесникову ходили?

— Ходили.

— И что?

— Он, видимо, поддержит.

— Вот это важно!— воскликнул Ковалев.— Исключительно важно. Тогда к Громову можно не ходить. Хотя все же сходите. Знаете, как народ говорит — пар костей не ломит! У Романыча были?

— Были.

— Глаза жмурил?

— Жмурил!— вдруг резко сказал Губанов.— Благодарю за советы. Желаю здоровья.

И он направился к плотно обитым дверям, оставив Ковалева среди коридора в известном недоумении.

Катя и Миша медленно продвигались в шуме универсального магазина. Миша снова тревожно спросил:

— Который час?

Она взглянула на свои дешевенькие часы-браслетик.

— Еще есть время... Сойдем вниз. Ты не голодный?

— Нет,— откликнулся он рассеянно.— Постой!— вдруг сказал он.— Погоди! Давай все-таки подумаем, что ты скажешь этому своему депутату?

— Ну что скажу?— неохотно ответила она.— Скажу, что живу в общежитии, что у меня ребенок. Нужна комната... Что в таких случаях говорят!..

— Нет, этого совершенно недостаточно,— перебил он ее.— Надо ему втолковать... Ты должна ему объяснить, что выходишь замуж. Что мы с тобой женимся. Что мы любим друг друга. Понимаешь? И что нам совершенно негде жить. И что так дальше просто немыслимо. Нам нужна комната, хоть самая маленькая!..

— Ладно, Миша, скажу,— сдержанно отвечала она.

Он мгновенно почувствовал эту сдержанность, взял ее за руку и оттянул вглубь, к какому-то пустому прилавку с табличкой «учет», болтавшейся на веревке.

— Опять засомневалась?— сказал он.— Опять все сначала?

Она молча смотрела на него.

— Ну, сколько же раз,— продолжал он с горячностью и любовью, — сколько же раз надо повторять, что это решено. Раз и навсегда! Понимаешь ты это или нет?

Она смотрела на него, смотрела не отрываясь.

— Ты в самом деле любишь меня?— вдруг спросила она тихо и очень серьезно.

— В самом деле,— ответил он ей в тон.

— А за что?

— Как за что?— озадаченно спросил он.— Не знаю. Наверно, за то, что ты вот такая.

— Какая такая?

Он молчал.

— Ну, какая—такая?— настаивала Катя.

— Ну, не знаю... Красивая!

Она раздраженно махнула рукой и пошла к шумным прилавкам. Вдруг разом остановилась.

— Зачем это вранье?— сердито проговорила она. И давай условимся— никогда мне не ври. И вообще никогда не ври.

— Я никогда не вру.

— Неправда! — проговорила она жестко и холодно.— Матери же ты врешь!

— Ты же знаешь, что я это делаю, чтобы ее не огорчать,— ответил он, помолчав.— И уберечь тебя.

— А главное — себя,— сказала она колко и сухо.— Правда ведь?

— Нет, неправда!— сердито воскликнул он.— Это неправда!

— Ну вот разозлился.

— Потому что это неправда!

Настало молчание. Она взяла его руку.

— Ну, не сердись,— тихо и виновато произнесла она.

Он молчал.

— Не сердись, слышишь!— повторила Катя, и на глазах ее появились слезы.— Просто я не выношу, когда врут... В жизни я слышала столько вранья. Не хочу. Не могу больше.

...Вокруг гудел универмаг, а за его стенами гудели улицы, и были тут новые подъезды, куда входили и откуда выходили Губанов и Ниточкин, другие лестницы, другие кабинеты.

Обширный кабинет. За столом заседаний сидят несколько человек — экспертов. Идет тщательная, скрупулезная проверка технико-экономического обоснования перестройки Березовки, предложенной Губановым и Ниточкиным. Взвешивается каждый пункт. Задаются вопросы, которые Губанов и Ниточкин записывают в блокноты.

Первый эксперт. Вы используете силу парогазовой смеси для получения вторичного пара. Не спорю — решение убедительное. Но как с рентабельностью? Мне это пока неясно.

Ниточкин (*записывает*). Я сейчас отвечу.

Второй эксперт. Меня тут интересует одно. Пусть суммарно: предполагаемые штаты?

Третий эксперт. И кстати — удельный вес ремонтного персонала!

Губанов (*записывает*). Хорошо, я отвечу.

Небольшая комната деканата в институте, где учится Миша. Перед деканом сидела мать — Елизавета Кондратьевна. Был в комнате еще один столик —там секретарша.

— Вы знаете, товарищ декан,— взволнованно, запинаясь, говорила Елизавета Кондратьевна,— до меня дошел слух, и я очень обеспокоена... Мне сказали, будто мой сын уходит из института,— она тревожно и выжидательно смотрела на декана.— Откуда может идти такой слух?

Декан сделал какую-то пометку на бумаге, лежавшей перед ним, и сказал:

— Знаете, к сожалению, это правда... Есть его заявление.

— Какое заявление?!— пробормотала Елизавета Кондратьевна.

Декан обратился к секретарше:

— Валя, где заявление студента Губанова?

Валя передала бумагу.

— Боже мой! — помертвев, сказала Елизавета Кондратьевна.— Что же случилось? Что у вас тут произошло?

— У нас ничего не произошло,— заметил декан.— Здесь вот он пишет, что по обстоятельствам личным, семейным. Вам, вероятно, они известны?

— Какие семейные обстоятельства? — спросила ошеломленная мать.— Он живет дома, со мной...

— Простите, как ваше имя-отчество?

— Елизавета Кондратьевна... Отношения у нас самые дружеские.

— Так вот, Елизавета Кондратьевна,— сказал декан.— Факт и для нас весьма огорчительный. Парень он несомненно способный. Но с другой стороны — что же мы можем сделать: решил человек работать... Что здесь плохого?

— Как — что плохого?! — воскликнула Елизавета Кондратьевна.— Ведь это же мальчик, он просто не понимает, что делает. Через месяц он будет кусать себе локти. Какие могут быть семейные обстоятельства?!

— Этого я не знаю,— сказал душевно декан.—Но здесь, вероятно, его товарищи-однокурсники. Может, они что-нибудь знают? Валя, взгляните. По-моему, тут их комсорг.

Секретарша вышла из комнаты. Елизавета Кондратьевна сидела бледная, не шевелясь. Декан сказал:

— Зря вы так волнуетесь, Елизавета Кондратьевна! Никакой катастрофы тут нет.

— Интересно, что бы вы сказали, если бы это был ваш сын!

— Вероятно, тоже самое.

— Простите, но я этому не верю.

Декан развел руками.

В дверях появилась тройка — два парня и девушка. Один из них — взлохмаченный паренек, невысокий, в ковбойке. Это комсорг. Вошли они шумновато, но остановились в недоумении, увидев Елизавету Кондратьевну в слезах.

Декан сказал:

— Это вот мать вашего товарища Губанова... Михаила.

Елизавета Кондратьевна сделала движение к ним.

— Здравствуйте,— сказала она комсоргу.— Вот вас я знаю. Вы как-то заходили к Мише. Вы можете объяснить, что произошло? Почему Миша бросает институт?

— Он ведь решил жениться,— сказала девушка, помолчав.

— Как жениться?— крикнула мать.— Как жениться? Но это же глупости, бред! Я знаю эту историю. Это особа с ребенком. Взрослая,— обратилась она к декану.— Закрутила ему голову. И все это видят и молчат!.. Ведь это же ваш товарищ,— опять повернулась она к студентам,— он же погибнет! Откуда это страшное равнодушие?

— А почему вы решили, что он погибнет?— с явным недоброжелательством проговорила девушка.— У них любовь...

— Погоди, Женя,— сказал лохматый комсорг,— а что, по-вашему, мы должны делать?

— Как — что?— изумилась мать.— Вмешаться! Поломать все это. Если нужно — обсудить на комсомольском собрании. В наше время этот вопрос уже давно бы стоял на комсомольском собрании.

— Ну, может быть, в ваше время! — комсорг взъерошил волосы и заключил:— А в наше, знаете, мода на это прошла.

— Мода! — вне себя закричала Елизавета Кондратьевна.— Вы подумайте! Для них это мода!.. Да что вы вообще-то знаете о нашем времени?! Наговорили вам невесть что!

— Хотела бы я видеть того человека, которому комсомол помог влюбиться или разлюбить, — сказала девушка, усмехнувшись.— Об этом даже в газетах уже не пишут.

— Мне! Мне он помог! — сказала вдруг с силой Елизавета Кондратьевна, обращаясь к девушке.— Я была вот такой, как вы, может, чуть старше, когда муж бросил меня и я осталась с ребенком, одна на свете. Комсомол, именно комсомол поддержал меня, окружил заботой. Да-да, как в газетах! Нашли работу, поставили на ноги. Так было в н а ш е время! А вы позволяете себе подсмеиваться над ним!

— Да никто не подсмеивается,— сказал, побагровев, комсорг. И обратившись к декану, добавил: — Вадим Семенович! Для чего вы нас вызвали? Чтобы — что?

Мать с невыразимым презрением оглянула их.

— Эх вы, комсомольцы! — сказала она.

И быстрым шагом вышла из деканата.

Окончились служебные часы, улицы полны народа, но в учреждениях уже пусто, стоят пустые лифты, безлюдны коридоры и письменные столы, зачехлены машинки, и только в кабинете, где идет заседание экспертов, вновь и вновь задаются вопросы, внимательно проверяется каждый пункт.

Э к с п е р т. Я согласен, что коррозия агрегатов теоретически предотвращается товарищами очень изобретательно. Я бы сказал — даже с блеском. Но если практика не подтвердит? Что тогда? Ведь вам, дорогие товарищи, придется ставить резервные агрегаты. И капиталовложения сразу подскочат в полтора раза.

Г у б а н о в (*записывает*). Я на это отвечу.

Н и т о ч к и н (*горячо*). И я тоже.

Точно так же, как сидела недавно Елизавета Кондратьевна перед деканом, сейчас сидела Катя перед столом депутата и с запинками, взволнованно говорила. Рядом стоял представитель завкома того предприятия, где работала Катя.

— Вы понимаете,— говорила Катя,— у меня сын, четырех лет. Живу в общежитии... Конечно, и мне трудно и для других беспокойно... Получается— мальчик вроде как беспризорный — шумит, бегает, людям мешает...

— А детский сад? — спросила женщина-депутат. — Что же вы, завком?

Представитель завкома откликнулся:

— Да мы бы с радостью, но наш садик, знаете, переполнен вот так! — он провел ребром ладони по горлу.— А в районный не проберешься.

— Мне бы хоть крохотную комнатку. Только бы отдельную,— несмело вставила Катя.

— Товарищ депутат, Мария Сергеевна,— снова заговорил представитель завкома, — тут ведь что? Она у нас в бригаде коммунистического труда. Бригадир.

— Ну причем тут это? — заметила недовольно Катя.

— Ты — посиди! — прервал ее строго представитель завкома.— Мы ведь как? Мы всем заводом ходатайствуем,— обратился он снова к женщине-депутату.— Передовик, так сказать — пример. И в моральном отношении. А что ребенок — так это, как говорится, с кем не бывает!

— Вас как зовут? Как имя-отчество? — обратилась к Кате женщина-депутат.

— Екатериной... Катя.

— Конечно, Катя, комната вам нужна. Тут спору нет. Но потерпеть все же придется.

— Опять терпеть! — сказал представитель завкома.— Она уже два года как на учете! Как говорится — уж терпежу не хватает.

— Что же сделаешь? — возразила женщина-депутат.— Строительство мы ведем огромное — сами видите. Но партия нас обязала в первую очередь переселить всех из подвалов. А сколько еще таких!

Катя согласно кивнула головой.

— И в бараках еще сколько живут! — внезапно сказала она.—Когда мы работали агитаторами — приходилось всюду бывать.

— Ну, живут и живут, тебе-то что! — сердито сказал представитель завкома.— О них особая речь, а сейчас о тебе.

— Так ведь с ребятишками же! — огрызнулась Катя.

— Сами видите, Катя,— сказала депутат,— положение у них куда хуже вашего.

— Я понимаю,— Катя опустила голову.

— Чего понимаешь?! — совсем осердясь, сказал представитель завкома.— Мария Сергеевна, товарищ депутат! Ведь этому конца краю не будет. А она — кандидат, в партию ее вот-вот будем принимать.

— Ну зачем вы, ей-богу! — сказала Катя.

— Тем более она должна понять,— возразила женщина-депутат и протянула Кате список.— Смотрите, тут вот новобрачные — их ведь тоже надо как-то разместить: начинают люди строить семью.

Катя молчала.

— Как вы бы сами поступили на моем месте?

— Наверно, так же,— с запинкой откликнулась Катя.

Представитель завкома досадливо махнул рукой и отошел в сторону.

— А мальчика вашего мы постараемся устроить в детсад,— сказала женщина-депутат.

— Спасибо,— сказала Катя.

— Это я вам обещаю.

— Большое спасибо,— сказала Катя.

Кафетерий ресторана «Прага», где посетители едят, стоя за высокими стойками. Губанов и Ниточкин с тарелками в руках приблизились к высокому столику, за которым уже стояла молодая, приятной наружности женщина в очках.

— Здесь свободно? — вежливо спросил Ниточкин.

Женщина кивнула головой. Губанов и Ниточкин расставили тарелки и принялись за еду. Некоторое время они ели молча и торопливо.

— Слушайте, Василий Васильевич,— внезапно заговорил Ниточкин,— а вы знаете, что вы совершенно не умеете есть.

Губанов с удивлением посмотрел на него:

— Да ну?

— Верно, верно,— продолжал Ниточкин.— В общем-то мы все не умеем есть. Торопимся. Все время торопимся.

Женщина посмотрела на Ниточкина, перевела глаза на Губанова и на долю секунды задержала их на нем.

— Ведь по системе йогов,— говорил Ниточкин,— главная суть — это хорошо разжевывать. Пищу надо разжевывать до мельчайших частиц. Вот смотрите,— он показывал, как надо жевать.— Только тогда возникают вкусовые ощущения.

— Да? — удивился Губанов и стал жевать медленней.

Женщина, чуть улыбнувшись, опять перевела взгляд с Ниточкина на Губанова, посмотрела, как тот жует, и тоже невольно стала жевать медленно. Губанов поймал

ее взгляд, впервые заметил, что она миловидна. Она быстро опустила глаза и продолжала есть.

— Но, конечно, главное — это дыхание,— говорил Ниточкин.— Йоги минимум пять раз в день делают так. Вдыхают воздух через одну ноздрю. — Он показал, как это делается, прижав пальцем правую ноздрю.— И выдыхают через другую.— Зажав пальцем левую ноздрю, он с шумом выдохнул воздух через правую.

Он повторил это несколько раз, приковывая к себе внимание окружающих.

— Вы сейчас соберете толпу,— заметил Губанов. Он смотрел на женщину в очках, но она, хотя и чувствовала его взгляд, продолжала глядеть на Ниточкина.

— Слушайте, бросьте!— сказал Губанов, может быть, несколько уязвленный этим.— Хотите еще сосисок? — спросил он Ниточкина.

— Сосисок? — откликнулся Ниточкин.— А вы знаете, что йоги довольствуются в еде чрезвычайно малым. Два-три орешка в день. Или листочек капусты.

— Ладно. Брать вам сосиски? — спросил Губанов.

— Возьмите.

Губанов ушел. Женщина проводила его глазами. Ниточкин продолжал медленно, сосредоточенно жевать. В это время кто-то подошел к месту Губанова с полными тарелками.

— Здесь занято! — быстро сказала женщина, взглянув на сосредоточенно жевавшего Ниточкина. И, немного смутившись своей поспешности, опустила глаза в тарелку. Подошел Губанов с сосисками.

— Как вы думаете, Василий Васильевич,— спросил Ниточкин,— сколько мы еще здесь проторчим?

Женщина насторожилась в ожидании ответа.

— Вероятно, с недельку,— отозвался Губанов.

— Чудовищно! — воскликнул Ниточкин.— Я не выдержу. Нервы не выдержат, честное слово!

— Пустяки! Есть чудесное средство,— объявил Губанов.

— Валокордин?

— Да нет... Просто забейте в обыкновенную доску гвозди. Средних размеров, миллиметров в шесть. И ложитесь на эту доску спать. Это отвлекает и очень успокаивает нервы.

Ниточкин посмотрел на него с удивлением, а потом захохотал. Женщина, улыбнувшись, еле сдерживая смех, в свою очередь посмотрела на Губанова и на этот раз, встретившись с ним глазами, уже не сразу отвела их.

— Ну, шесть миллиметров — это многовато,— констатировал Ниточкин.— Тут какая-то ошибка в расчете.

Женщина кончила есть, сложила нож, вилку, допила последний глоток кофе, вытерла бумажной салфеткой пальцы и, чувствуя, что за ней следит Губанов, взяла сумочку и, уже не поднимая глаз, пошла к двери.

Губанов проводил ее взглядом. И ему показалось, что в дверях она остановилась на миг, чтобы взглянуть на него.

Но может быть — это ему только показалось.

Остановился гостиничный лифт, и оттуда, как обычно, вылился ручеек пассажиров. Вышли и Губанов с Ниточкиным.

Они вошли в номер, но не успели снять плащи, как зазвонил телефон. Губанов взял трубку:

— Да?

— Это говорит Лиза,— прозвучал голос Елизаветы Кондратьевны.

— Да? — повторил Губанов.

— Так имей в виду,— быстро проговорила она.— Все оказалось правдой. Я была в институте. Есть его заявление об уходе.

Губанов молчал. Она сказала:

— К тому же он, видимо, женится. И на женщине много старше себя. С ребенком. Она живет в общежитии. Кузьминская, восемь. Общежитие металлозавода. Ее фамилия Чуркина. Или Чуркова.

Губанов крупным почерком написал адрес на листке бумаги. Раздался стук в дверь. Ниточкин сказал:

— Войдите.

В дверях появился Миша.

— Можно?

Отец, кивнув ему головой, сказал в телефонную трубку:

— Да!

Елизавета Кондратьевна между тем, торопясь, говорила, стоя в коридоре своей коммунальной квартиры у телефона:

— Он даже не является домой. А когда приходит, я просто не знаю, что говорить... И как с ним себя вести.

— Хорошо,— сказал Губанов,— я тебе позвоню.

Он положил трубку на рычаг. Миша, видя отца в плаще, спросил:

— Ты уходишь, папа?

— Нет, мы только пришли,— он посмотрел на Мишу и, стараясь сдержать раздражение, сказал: — Проходи!

Миша вошел.

— Знаешь, папка, я не один,— несмело сказал он.

— А с кем?

— С одним очень близким мне человеком,— теперь уже Миша прямо смотрел отцу в глаза.

— Кто же это?

— Это женщина. Я хочу тебя познакомить с ней. Она здесь внизу. Ты не против?

— Знакомь,— сказал отец.

Миша быстро вышел. Ниточкин стал опять зашнуровывать снятые было ботинки.

— Послушайте,— объявил он,— может, мне сходить посмотреть кино?

— Что ж, пожалуй, сходите,— отозвался Губанов.

Ниточкин взял на руки плащ.

— И правда — схожу в кино,— сказал он.

Холл гостиницы. Прислонившись к колонне, среди бесконечного мелькания лиц стояла в своем скромненьком платьице Катя. Стояла хмурая, и, судя по тому, как она порывисто и нервно ударяла сумкой о колено, видно было, что ей не по себе.

— Пошли! — сказал Миша, подойдя к ней.

Катя нехотя отклеилась от колонны и двинулась за ним к лифту.

— Здравствуйте,— сказал им Губанов, когда они появились в дверях номера.— Проходите, располагайтесь.

Ниточкина уже не было.

Все трое уселись. Настало неловкое молчание.

— Ты, видимо, очень занят?— спросил Миша, чтобы с чего-нибудь начать.— Мы тебе несколько раз звонили. Что с Березовкой? Как дела?

— Пока никак,— отозвался Губанов.— А что у тебя?—словно бы вскользь спросил он.

— Да я уже тебе говорил — ничего.

— Ты, видать, тоже сильно занят,— заметил отец.— Ты же хотел о чем-то посоветоваться со мной. О чем?

Это было сказано тоном обыкновенным, даже вроде ленивым, как говорят о каждодневных вещах.

Катя, которая сидела смирненько, сложив руки на сумочке, подняла на Мишу глаза.

— Это не так уж срочно,— поспешно откликнулся тот.

И снова наступило молчание.

— Как с учебой? — прервал тишину отец.

Катя посмотрела на Губанова и снова перевела глаза на Мишу.

— Ничего,— сказал Миша.— Я же тебе рассказывал.

— А что в институте? — спросил неторопливо Губанов, словно и не замечая Мишиного замешательства.

— Тоже ничего.

— Что с летом? Куда поедешь? На практику? — настойчиво, как ни в чем не бывало продолжал задавать вопросы отец.

Миша сказал:

— Не знаю. Еще ничего не знаю. Я еще не знаю, как все сложится.

Он смущенно взглянул на Катю, та опустила глаза. Тут, кажется только впервые, отец посмотрел на нее. Спросил:

— Ну а вы, девушка?

Катя прямо и твердо взглянула на него.

— Тоже учитесь? — спросил Губанов.

— Нет.

— Работаете?

— Да.

— Она на металлозаводе,— вставил поспешно Миша,— в бригаде коммунистического труда. Бригадир.

— Ты вот что! — сказала ему Катя, метнув сердитый взгляд. — Ты мне цену не набивай. Просто работаю. Обыкновенно. Простой работницей.

И опять наступила неловкость.

— Так что же? — сказал Губанов.— Давайте, может, чайку попьем? Сейчас позвоню.

— Да стоит ли затевать? — сказала Катя.— Мы ведь к вам на минуточку. Хотя, может, он и останется, – кивнула она на Мишу.

— А вы торопитесь?

— Да. Домой. У меня ведь ребенок,— проговорила она вызывающе.— Мальчик, четыре года. Я живу в общежитии.

— Вы замужем? — спросил Василий Васильевич.

— Нет.

— Значит, были замужем?

— Да так — середка наполовину,— Катя пожала плечами.— Бросил меня мой кавалер, сошелся с другой. Таких любителей теперь много.

— Перестань, Катя! — вскричал Миша, покоробленный ее тоном.

— Факт,— сказала она.— Да ведь наша сестра — она тоже не теряется.— Так что я на него не в обиде.

— Да что с тобой, Катя! — сказал в смятении Миша.— Ну, перестань. Что это ты напускаешь на себя?

— Папиросочки лишней нет у вас? — спросила Катя.

— Не надо, папа,— воскликнул Миша.— Она дурачится. Она не курит.

Губанов, не отвечая, взял со стола пачку папирос, протянул ее Кате. Катя вынула папиросу. Та оказалась последней, и отец, смяв пачку и бросив ее в корзинку, сказал Мише:

— Сделай милость, сходи вниз, купи нам папирос. Пачек пять.

Он вынул деньги и дал их Мише. Катя следила за тем, как Миша вышел из комнаты.

Губанов и Катя остались вдвоем. Настала долгая и неловкая пауза, может быть, самая долгая и неловкая из всех, которые были до сих пор. Неумело дымя папиросой, Катя встала и прошлась по номеру, рассматривая картины, висевшие на стене. Потрогала штору, поглядела в окно. Губанов внимательно наблюдал за ней. Она подошла к столу, прочла свой адрес, написанный широким почерком на листе бумаги, но промолчала. Повернулась к Губанову. И вдруг, встретившись с ним глазами, сказала:

— Не нравлюсь я вам?

Губанов от неожиданности даже развел руками.

— Не нравлюсь! — повторила она.

— Да как вам сказать? — откликнулся Василий Васильевич.— Если правду — то нет.

— Вот и я ему говорю, что мы с ним не пара,— вызывающе взглянула она Губанову прямо в глаза.— Я старше его. И вот дети есть. И некрасивая. Вы бы уговорили его. Постарались бы! — сказала она, непонятно — всерьез или внасмешку.

— Слушайте, Катя,— тихо сказал Губанов,— а почему, собственно, вы разговариваете со мной таким тоном?

— А каким? Я ведь *так* говорю, как вы хотели бы, чтобы я говорила,— сказала она не сразу.— Вы ведь хотите, чтобы я Мише не подходила.

Губанов подумал.

— Знаете,— сказал он искренне,— если уж говорить серьезно, то в этой истории Миша меня мало беспокоит. С мальчишек обычно все это сходит, как с гуся вода. Но вы-то взрослая женщина, неужели же вы не видите, что он еще сосунок? Ведь это же тот возраст, когда первое половое влечение воспринимается как неслыханная любовь. Ведь вы у него первая?

— Не интересовалась.

— Подумайте, Катя,— продолжал Губанов,— для вас все это может стать еще одним ударом. И ведь возможен еще один ребенок.

Она слушала внимательно, склонив голову чуть набок, не спуская с него глаз. Потом внезапно спросила:

— Вы министр?

Он опешил.

— Почему министр? С чего вы взяли?

— Ну, вроде,— сказала она.—Сразу видать. Поговорили со мной и вдруг как-то по-новому осветили вопрос. Все сразу понятно стало. И про половое влечение. И вообще.

Она встала, повязала голову платком.

— И Мишу, видать, вы здорово знаете? — сказала она.

Губанов растерянно молчал. Катя загасила в пепельнице папиросу и, не торопясь, вышла из номера.

Василий Васильевич встал, походил по комнате. Быстро вошел Миша, вывалил на стол пачки купленных папирос.

— А где Катя? — спросил он.

— Она ушла,— ответил отец.

— Как ушла?

— Так. Взяла и ушла,— Губанов сел в кресло. —Вероятно, обиделась на меня.

Не промолвив ни слова, Миша выскочил из номера, бросился вниз по лестнице. Выбежал в холл, обежал его, ища Катю. Кати там не было. Он выбежал на улицу. Рванул по тротуару, оглядывая прохожих. Кати не было.

Тогда он вбежал обратно в двери гостиницы, побежал по лестнице, перескакивая через две ступеньки. Распахнул дверь номера.

Отец сидел в той же позе и мрачно курил.

— Что у вас тут произошло? — спросил, задыхаясь от быстрого бега, Миша.

Отец помолчал.

— Послушай,— спросил он,— это ты ей сказал, что я министр?

— Министр?! — воскликнул Миша.— Почему?

— Она из меня тут хотела сделать дурака,— возразил с раздражением отец.— Во всяком случае, очень старалась.

Миша невольно рассмеялся.

— Узнаю Катю,— проговорил он.

— Но ты не радуйся. Я ей тоже кое-что выдал,— добавил отец.

Миша сразу насторожился.

— А что ты ей сказал?

— Сказал, что ты еще полный сопляк. Что ни бельмеса не смыслишь в жизни, а лезешь в мужья.

Миша мрачно кивнул головой. Отец сердито заходил по комнате.

— А вообще,— спросил Василий Васильевич,— как ты думаешь жить? Что собираешься делать? Может быть, ты мне сообщишь? И вообще интересно — о чем вы все думаете?

— А я не знаю, о чем все думают,— возразил сын.— Все! — саркастически повторил он.— Миллионы!.. У человека всего две ноги, и все-таки каждый ходит по-своему. У каждого своя походка. А вы полагаете, что все думают одинаково!

— Ну, ты не передергивай,— прервал отец.

— Неужели же непонятно,— продолжал сын,— что человек интересен тем, чем он отличается от других, а не тем, чем он похож на всех.

— Прекрасно! — сказал отец.— Согласен! Никто и не посягает на твою неповторимую индивидуальность... Но надо понимать, что ты живешь в определенном обществе. В социалистическом обществе. И это накладывает на тебя определенные обязательства...

— Честное слово! — воскликнул сын.— Я это каждый день слышу от мамы. И десять лет слышал от классного руководителя. И от пионервожатого. Ты-то зачем повторяешь эти слова?!

— А какие слова ты хотел от меня услышать?! — вспыхнул отец.

— Я прежде всего хочу, чтобы со мной говорили не как с тупицей и дураком. А как со взрослым человеком. И не вообще, а о том, что является самым главным в жизни.

— А я и говорю о самом главном в жизни,— перебил его отец.— Я говорю об ответственности.

Губанов походил, дымя папиросой.

— Мы живем в сложнейшее время, пойми,— негромко и сосредоточенно сказал он,— сейчас каждый человек должен отдать себе отчет — а кто ты, собственно, есть? С кем ты? О чем думаешь, когда сидишь один? Один, сам с собой? Как с твоей совестью? Где она у тебя? Вот что, дорогой мой, пожалуй, самое главное.

Он остановился.

— Чего молчишь? — спросил он.— Ты в партию-то собираешься? Или, может, раздумал?

— Почему раздумал? — недоуменно спросил Миша.— Ничего не раздумал.

— А не раздумал, так стой обеими ногами на земле, а не порхай в облаках! Ангелочком! Влюбленным!

— Ах, вот к чему все это! — насмешливо проговорил Миша.— Вот для чего весь этот разговор... А почему ангелочком? И почему обязательно в облаках. Это ведь пошло!

— Пошло?

— Да, пошло!..

Наступило молчание.

Миша вдруг сказал:

— Вот ты послушай,— и стал читать стихи:

— Я шел к тебе, шел бесконечно к свету,
Жизнь получила плоть, надежды — одеяние.
В снах заструились образы, и ночь
Доверчиво глядит в глаза рассвета.
Лучами рук твоих раздвинут мой туман...

— Ну, и что это значит,— спросил удивленно отец.— Кто это написал?

— Написал Поль Элюар... И написал о своей любви. А ведь он тоже крепко стоял на земле, обеими ногами. И был коммунистом.

— Ну что ж, может быть, это и очень хорошие стихи, не знаю,— сказал Василий Васильевич.— Пожалуйста, пишите стихи, сажайте цветочки, но только помните одно: пройдет пять — не знаю,— может быть, десять лет, и вся ответственность

за все, что происходит в жизни, ляжет сюда,— он коснулся ладонью плеча Миши,— вот на эти плечи. Думаете вы когда-нибудь об этом? Или вы вообще ни хрена не думаете?!

— Не беспокойся, думаем,— сказал сын,— может, не слишком часто и не столь высокопарно, но думаем. Во всяком случае — я... И Катя тоже.

— И Катя — тоже! — передразнил отец.— Что же ты делаешь глупость за глупостью,— крикнул он.— Почему ты бросил институт?

Миша ответил не сразу.

— У нас не хватает денег на жизнь,— сказал он.— У Кати ребенок.

— Я помогу.

— Нет. Пожалуйста, не надо. Катя никогда не пойдет на это.

— Ну, вам видней! — проговорил Губанов и отошел к окну.

Еще раз пришло молчание. Миша негромко сказал:

— Я пойду.

Отец продолжал стоять у окна в глубокой задумчивости.

Миша снял с вешалки плащ и вышел из комнаты.

Уже светало, когда Ниточкин осторожно, на цыпочках, стараясь не разбудить Губанова, вошел в номер гостиницы. Расшнуровал у входа ботинки, снял их, подошел тихонько к своей кровати, стал смирнехонько развязывать галстук.

— Однако! — сказал внезапно Губанов, который, казалось, был погружен в глубокий сон.— Уже четвертый час ночи. Как честный человек, я все расскажу вашей жене.

— Василий Васильевич! — громко отозвался Ниточкин.

Он встал и пошел к кровати Губанова, и по тому, как он шел и споткнулся о какой-то стул, было видно, что он не очень-то трезв.

— Где вы были? — задал вопрос Губанов.

— Где я был? — переспросил Ниточкин.— Я гулял! Я гулял и дышал воздухом. Ночным. Без бензина и без человеческих голосов. И ни капельки не устал. Я бодрый и веселый.

— Вы не веселый, а навеселе,— заметил Губанов.

— Ну и что же! Захотелось пить. Зашел на вокзал. Боржому не было. Сырую воду жена не велела. Выпил бутылочку шампанского.

Он стал раздеваться.

— А почему вы не спите? — спросил он.

— Да вот лежу, думаю,— сказал Губанов.— О Мишке, о сыне своем. Влюбился, осел, бросил институт. Изгадит, дурак, себе жизнь.

— А почему? — спросил Ниточкин, снимая не очень уверенной рукой сорочку и начиная что-то искать по углам.— А он мне как раз понравился. Человек должен жить страстями, голубчик мой! Вот я, например. Меня исключили из университета, потому что я целые ночи простаивал под окнами Эммы Васильевны и провалился по всем предметам.

— Нет, правда?— Губанов даже привстал на кровати от удивления.— И чем же это кончилось?

— Как чем? — удивленно спросил Ниточкин, снимая брюки и оставшись в одних трусах.— Ничем. Женился на ней,— сказал он и пошел в ванную.— Жить надо

страстями, друг мой,— послышался его голос оттуда.— Жить надо страстями! — повторил он.

— Ну а потом? Вы часто влюблялись? — спросил Губанов.

— Это мое глубоко личное дело, товарищ,— сказал Ниточкин, появляясь из ванной и ложась на кровать поверх одеяла.— А вообще-то, когда женишься,— сказал он,— то надо, друг мой, уже заранее готовиться к мысли любить жену и тогда, когда она будет пожилой и когда она будет старушкой.

— Заранее! — откликнулся Губанов. со своей кровати.— Ха-ха! Что за чушь! Кто это выдумал?

— Дорогой мой,— заметил Ниточкин, укрываясь пиджаком.— Это выдумал Виссарион Белинский.

— Нет — правда? — удивился Губанов.

— Честное слово!

Промолчали. Вдруг Губанов спросил:

— Послушайте, а кто такой, по-вашему, Поль Элюар?

— Элюар? Это французский поэт.

— И вы читали его?

— Конечно.

— А я вот не читал,— сказал с грустью Губанов.—Свинство! Вот говорят — интеллигенция,— продолжал он.— Какая же я, к черту, интеллигенция!.. Выучат, понимаешь, в институте, как крутится маховик, и уже, пожалте — интеллигент!.. В мире накоплена гигантская культура, отвечено на тысячи важнейших вопросов. А большинство из нас живет так, будто этого ничего и не было. Будто все это зря.

— Ладно ворчать! — сказал Ниточкин, вставая и вновь начиная что-то искать.

— Ворчать! Об этом надо долбить по башкам каждый день! Каждый день!— возразил Губанов.— Что вы все время ищете? — спросил он.

— У нас немножко шампанского не найдется?

— Откуда? Ложитесь спать!

— Надо всегда иметь в запасе бутылочку,— сказал наставительно Ниточкин, лег и снова накрылся пиджаком.

Сводчатый коридор Кремлевского здания, где размещен Совет Министров СССР.

В тишине по дорожке ковра бесшумно движутся редкие посетители. Губанов и Ниточкин входят в массивную дверь с широкой табличкой: «Первый заместитель председателя Совета Министров СССР».

Большая приемная.

Она наполнена людьми, которые приглашены принять участие в заседании по поводу временного закрытия строительства Березовки согласно проекту Губанова — Ниточкина.

Гул голосов, прорезаемых телефонными звонками. Эти звонки раздаются в течение всей сцены, и каждый раз секретарь отвечает:

— Занят. Американские журналисты.

Или:

— Занят. Просил не соединять.

Мы идем мимо скоплений разговаривающих людей, время от времени задерживаясь на той или иной группе.

Первая группа:

— Конечно, лучше бы закупить в Америке. Но сейчас я еду во Францию. Посмотрю там.

— А когда ж отдыхать?

— У, милый! Чего захотел!

— Хотите мой совет? Отдыхайте на Волге. Садишься в Химках на теплоход и сразу же забываешь все на свете...

К этой группе подходит еще один человек — назовем его Никодимом Кириловичем.

— Здравствуйте, Сергей Александрович,— говорит он.

Сергей Александрович. Здравствуйте, Никодим Кириллович.

Никодим Кириллович. Вы о чем?

Сергей Александрович (*с полушуткой*). Да все о делах государственной важности.

Заметив проходящего мимо человека, Никодим Кириллович устремляется к нему.

Никодим Кириллович. Здравствуйте, Серафим Матвеевич! (*Удивленно.*) Вы что — один?

Серафим Матвеевич. Почему один? Полную машину колдунов привез.

Никодим Кириллович. Так, как вы насчет этой новой идеи с Березовкой?

Серафим Матвеевич (*махнув рукой*). Хватились! Ну кто сейчас это позволит?

Никодим Кириллович. Да, да. Это вы правы! А вы не знаете, что думает сам? (*Кивает в сторону кабинета.*)

Серафим Матвеевич. А бог его знает! Но полагаю, двух мнений тут быть не может.

Никодим Кириллович. Ага, ага, ага...

И он спешит к еще одной группе.

Теперь мы приближаемся к Губанову и Ниточкину, которые стоят в одиночестве: проходящие и разговаривающие люди вежливо здороваются с ними, но не задерживаются возле них.

Губанов и Ниточкин внимательно разглядывают всех, кто входит в приемную.

Губанов. Ого! Даже академик Серебряков пожаловал. (*Некоторое время они оба смотрят на почтенного, медлительного старика, здоровающегося с присутствующими.*) Знаете — его мнение может быть решающим.

Ниточкин (*в негодовании*). Его мнение? Он же типичный угольщик. До мозга костей!.. Да, видно, готовится большой раздолбон!

К Губанову подходит министр Степан Игнатьевич, тот самый, что разносил его на заседании у себя в министерстве.

— Волнуешься? — спрашивает он у Губанова.

Губанов. Волнуюсь.

Степан Игнатьевич. Заварил кашу? Гляди, сколько народу от дела оторвал... Все еще веришь, что твоя возьмет?

Губанов (*помолчав*). А я верю в победу коммунизма, Степан Игнатьевич!

— Силен! — сказал Степан Игнатьевич, сощурив глаза, словно оценивая, как отнестись к столь патетическим словам.

И отошел.

Раскрылись двери кабинета, и оттуда, переговариваясь, вышла группа американских журналистов. Общие поклоны.

Глава делегации. О, извините, мы вас задержали.

Секретарь. Прошу заходить, товарищи!

Все двинулись в кабинет. Глава делегации американских журналистов подошел к Губанову.

— Мистер Губанов. Здравствуйте! Вы не забыли ваше обещание? Встретиться?.. Маленькая беседа.

— Пожалуйста,— сказал Губанов.

— Только обязательно! Ваш номер, отель?

— Отель «Москва». А номер 614.

— Тэнк ю... Большое спасибо.

Ниточкин (*у дверей в кабинет, волнуясь*). Василий Васильевич!

Губанов последним прошел в кабинет.

В обширном кабинете было многолюдно и поначалу немного неловко, как это нередко бывает в присутствии крупного государственного деятеля, который председательствует на совещании. Люди усаживались, но все как-то в конце большого стола, в отдалении, и председательствующий сказал:

— Давайте сюда, поближе, товарищи.

И все стали перемещаться поближе. Садились, раскрывали портфели. В середине образовались два места для Ниточкина и Губанова и вокруг них несколько пустых стульев.

— Я думаю,— сказал председательствующий, оглядывая всех,— что мы не нуждаемся в предварительном сообщении: все материалы разосланы участникам совещания... Вы знакомы с материалами экспертизы? — обратился он к Губанову.

Вместо ответа Губанов высоко приподнял пачку бумаг.

— Тогда начнем,— сказал председательствующий.

— Прошу прощения, Георгий Кузьмич,— заметил, адресуясь к нему, сидящий возле него товарищ, видимо, один из его референтов (*пусть будет он зваться Антон Егорович*),— буквально два слова. Я бы только хотел напомнить товарищам некоторые цифры. А именно. Сметная стоимость Березовского строительства порядка ста сорока миллионов...

Вошел плотный, невысокий человек, говоря на ходу председательствующему:

— Простите за опоздание.

Председательствующий приветствовал его взмахом руки и кивнул на стул недалеко от себя:

— Присаживайтесь.

Ниточкин наклонился к уху Губанова, прикрыв ладошкой рот:

— Кто это?

— Секретарь нашего обкома,— довольно громко ответил Губанов.

— Так вот,— продолжал Антон Егорович, выждав, пока займет свое место секретарь,— сметная стоимость порядка ста сорока миллионов. Уже израсходовано около тридцати. Из них, даже по докладной записке товарища Губанова, при переходе на новый проект может быть использовано только десять-двенадцать. Значит, сумма

порядка двадцати миллионов уйдет в дым. А если учесть неясность сроков освоения из-за совершенно новой технологии...

Антон Егорович развел руками.

— В нашем проекте точно обозначены сроки,— откликнулся с места Губанов.

— А где вы видели, товарищ Губанов,— спросил председательствующий,— чтобы освоение укладывалось в проектные сроки.

— Но зачем же неорганизованность возводить в принцип, Георгий Кузьмич?— ответил Губанов.

— Согласен! Ох, как согласен! — заметил Георгий Кузьмич.— Но, увы, пока практика такова... Спасибо,— кивнул он Антону Егоровичу,— послушаем товарищей. Кто первый?

Молчание.

Председательствующий. Может, профессор Колесников?

Поднялся профессор Колесников — тот самый, у которого в свое время были Губанов и Ниточкин.

— Мы рассматривали этот проект у себя,— сказал он спокойно, уверенно и громко.— Я не буду касаться экономической стороны вопроса, но для нас очевидно, что новый метод производства каэтана из нефти, предлагаемый Губановым—Ниточкиным, интересней, куда прогрессивней и, я бы сказал, намного более обещающий. По представленным технологическим данным и, наконец, учитывая его научную основу, мы можем с огромной долей уверенности полагать, что каэтан из нефти будет очень высокого качества...

Ниточкин торжествующе оглядел всех и тихонько подтолкнул Губанова локтем.

— И вы полагаете, что такой каэтан может полностью исключить закупку его за границей? — спросил председательствующий.

— Полагаю,—ответил профессор.— А в Березовке строится комбинат, который даст каэтан, уже не соответствующий современным требованиям. И не исключено, что мы снова будем вынуждены обращаться к заграница. Хотя бы частично.

— А сравнительная сложность технологического процесса? — спросил председательствующий.— На угле и на нефти?

— Совершенно ясно,— сказал Колесников, и опять Ниточкин торжествующе оглядел всех,— совершенно ясно, что нефтяной вариант по технологии проще, а следовательно, дешевле. И вполне вероятно, что экономия в производстве может перекрыть бросовые капиталовложения, связанные с переходом на нефтяной вариант.

— Благодарю вас, Сергей Александрович,— сказал председательствующий. И обратился к академику Серебрякову:— Прошу вас, Аркадий Аркадьевич,— и к стенографистке:— Академик Серебряков.

— Ну что ж, Георгий Кузьмич,— добродушно начал Серебряков.— Я с большим интересом выслушал мнение моего коллеги. Вполне возможно, что и этот проект имеет право на жизнь. Как и любой другой научный эксперимент. Но этак можно до бесконечности. Начали строить на угле, до половины достроили, остановились, бросили. Выяснилось, что можно делать на нефти. Достроим до половины, и выяснится, что можно строить еще из чего-нибудь. Из манной каши, к примеру,— сказал он по-доброму, широко улыбаясь...— А потом еще из чего-нибудь.

— Но это же чушь! — вне себя закричал с места Ниточкин.

Председательствующий застучал карандашем по столу. Но Ниточкин уже не слышал карандаша.

— А в чем же тогда, по-вашему, прогресс? — крикнул он. — Всякое открытие, естественно, порождает новое открытие. И всякая новая идея в науке, естественно, тянет за собой новые идеи. И в этом и заключается прогресс, если хотите знать!

Однако тут вмешался председательствующий.

— Простите,— сказал он Ниточкину,— но тогда получается, что академик Серебряков прав. Так можно действительно добраться до манной каши. Я думаю, что наши научные институты часто охотятся за журавлями в небе. Это, конечно, необходимо, но иногда и синицы бывают вот как нужны! А наши ученые не больно об этом думают.

— И это чушь! — не задумываясь, громко сказал Ниточкин.

Губанов дернул его за рукав, тот вырвал руку. Настала мертвая тишина. Засмеялся один только председательствующий, сказал:

— Вы напрасно так горячитесь, товарищ Ниточкин. Зачем так?

— Вы извините, товарищ,— совсем смешавшись, сказал Ниточкин,— но знаете ли, это дело всей моей жизни.

— Представьте себе — и моей,— сказал председательствующий.— А в значительной степени — и всей страны. Сейчас нам важнее всего разобраться, где пустое прожектерство, а где подлинно научное предвидение.

— Вот с этим согласен! — откликнулся Ниточкин.

— Ну, я очень рад! — улыбнулся председательствующий.

Напряженность прошла, все заулыбались, задвигались. Ниточкин хмуро и обиженно посмотрел вокруг.

— Какие еще у вас есть соображения, Аркадий Аркадьевич? — спросил председательствующий Серебрякова.

— Всего несколько слов,— возразил тот, уже, видимо, осердясь и отбросив свой снисходительный тон.— Я считаю, что консервация Березовского строительства была бы грубейшей ошибкой. Я хотел бы напомнить, что на этом самом каэтане из угля работают Англия, Канада, Япония, ФРГ.

— Но ведь они уже давно работают,— вставил Колесников,— а мы еще только строим.

— Вот именно!— подтвердил Губанов.

— Ничего зазорного в этом не вижу,— парировал академик.— А если технология недостаточно хороша — совершенствуйте. Давайте улучшим, но не бросайте на ветер десятки миллионов.

На этих словах академика мы видим, как Никодим Кириллович пододвинул соседу записку: «Не пойму — САМ-то за или против?»

...Институт красоты. Кабинет косметики. В специальном кресле полулежит Елизавета Кондратьевна, мать Миши. Ей накладывают на лицо дрожжевую маску.

К о с м е т и ч к а (*привычно работая руками*). Маска, конечно, хорошо. Но только тогда, если делать ее систематически. Как же вы так себя запустили? Вы у нас в первый раз?

Е л и з а в е т а К о н д р а т ь е в н а. В первый.

К о с м е т и ч к а (в *ужасе*). Разве так можно? Вам надо попасть к доктору

Вейсману. Он изумительно делает подтяжки. Становишься сразу на десять лет моложе... Вы знаете народную артистку Прямикову?

Елизавета Кондратьевна. Видела.

Косметичка. Два раза подтягивалась. А скрипачка Белла Кустова? Та вообще от нас не вылезает. (*Конфиденциально.*) Только я вас прошу — я вообще не имею права об этом говорить... Она уже сделала три подтяжки.

Косметичка наложила лепешку дрожжей и снова начала втирать. Елизавета Кондратьевна лежала молча, следя за ней глазами.

Косметичка. Да, милочка моя, ничего не попишешь. Мужчины признают нас в лучшем случае до тридцати. Потом они нас только терпят.

...Заседание у заместителя председателя Совета Министров продолжалось.

Говорил министр, которому, как известно, подчинен Губанов,— знакомый нам Степан Игнатьевич.

— Точка зрения нашего министерства, Георгий Кузьмич,— прямо и резко начал он,— широко известна. Мы категорически против. И я вообще не хотел бы сейчас касаться этого вопроса. Я бы хотел здесь, Георгий Кузьмич,— сказал он и сердито посмотрел на Губанова,— поставить другой вопрос: о беспечности, безрассудности, я бы сказал прямо-таки преступной безответственности товарища Губанова. Когда правительство поручило нам сверхсрочно организовать производство каэтана в самых широких промышленных масштабах, то для разработки проекта были привлечены не писатели, не космонавты и не работники прилавка, а именно тот самый институт, которым руководит товарищ Губанов. Что же, собственно, произошло? А произошло следующее: товарищ Губанов сразу же ухватился за метод производства каэтана на угле. Почему? Ведь и тогда для него не могло быть секретом, что ведутся опыты по выработке каэтана на нефти. На это ему неоднократно указывали сотрудники нашего же министерства. Прислушался ли он к этому? Нет. Он продолжал категорически настаивать на проекте из угля. И настоял! Так я говорю?— спросил он Губанова.

— Так,— ответил Губанов.

— Вот видите — так,— с искренней горечью сказал Степан Игнатьевич.— Как известно, строительство начато и ведется около двух лет. Здесь уже говорилось о гигантских средствах, вложенных в это строительство. Что же, собственно, произошло за это время неожиданного и нового? Какие модификации возникли в голове товарища Губанова, что он вдруг решается ставить вопрос о консервации? Не более и не менее! Я понимаю это дело так: когда ему говорили о нефти, он не удосужился достаточно обстоятельно изучить этот вопрос. А теперь, видите ли, он открыл товарища Ниточкина и его метод.— Степан Игнатьевич задыхался, ему было трудно говорить, и, как всегда в таких случаях, он говорил все быстрей и быстрей.— И приехал с этим сюда. И это в то время, когда в производстве каэтана драгоценен не только каждый день, но и каждый час. Так это или не так, товарищ Губанов?

— Допустим — так,— послышался голос Губанова.

— Допустим! — передразнил Степан Игнатьевич.— Не менее существен и следующий факт, Георгий Кузьмич,— продолжал он.— Все это сделано товарищем Губановым помимо и вопреки руководству. Через голову обкома партии. Вот здесь сидит первый секретарь обкома. Откуда у вас, товарищ Губанов, такое наплевательское

ское отношение к людям, которые поставлены вами руководить? Вы что же, полагаете, что они хуже вас разбираются в этих вопросах?

Губанов молчал.

— Молчите! — с упреком сказал Степан Игнатьевич.— Но и это, Георгий Кузьмич, еще не все. Сейчас, когда строительство на полном ходу, товарищ Губанов позволяет себе приостановить выдачу рабочих чертежей, не имея на это ни права, ни разрешения. Речь идет о цехе для третьей поточной линии. Таким образом, он фактически остановил строительство!

— Это что — правда? — уже резко спросил Губанова председательствующий.

— Да.

— Как вы это объясняете?

— Я считаю,— начал Губанов,— нецелесообразным строить огромный цех, который по новому проекту вообще не нужен. Это зря выброшенные деньги и труд.

— А кто вам дал право решать?— сказал председательствующий.— Вы знаете, как это называется?

В зале стояла мертвая тишина.

— По-моему, деловой целесообразностью,— негромко сказал Губанов.

— Это называется — взять за горло! — крикнул Степан Игнатьевич.

— Почему вы не приняли мер? — председательствующий повернулся на этот раз к Степану Игнатьевичу.

— Это дело передано в Комиссию партийного контроля, Георгий Кузьмич,— Степан Игнатьевич пошарил вокруг рукой, кто-то из соседей налил ему стакан воды. Он отхлебнул.

Губанов поднялся с места.

— Можно мне слово?

— Пожалуйста,— взглянул на него председательствующий.

Губанов некоторое время постоял, потер лоб. Потом начал так:

— Так вот, по поводу нефтяного проекта, над которым работал товарищ Ниточкин. Удосужился ли я или не удосужился с ним познакомиться? Удосужился! Могу вас заверить!.. Но вот тут-то все и начинается. Как инженер я, конечно, понимал, что надо было дождаться завершений этой работы, а не начинать сразу стройку. Но уже вышло решение о скорейшем производстве каэтана. И началось то, что у нас обычно в таких случаях бывает. Газеты печатали передовицы и подвалы. Об этом с утра до вечера твердили радио, телевидение... И в частности — вы, Стапан Игнатьевич, вы же сами выступали по телевидению и заверяли, что страна вот-вот получит отечественный каэтан... В общем, я понимал, что все сводится к одному: скорей, скорей, скорей!

— Ну и правильно понимал! — вставил с места Степан Игнатьевич.

— Нет, неправильно! — возразил Губанов.— И если хотите знать,— он повернулся к Степану Игнатьевичу,— в этом и есть моя вина! Именно в том, что у меня не хватило решимости, стойкости ждать! — Он полез по привычке в карман за папиросами, вынул коробку и снова положил ее в карман.— И я схватился за метод, где у нас уже был опыт. Пусть небольшой, но опыт — на угле. Да, вы указывали мне на работы Ниточкина,— еще раз обратился он к Степану Игнатьевичу,— но при этом твердили: скорей! И постоянно взывали к моей партийной совести.

— Не больно-то она у тебя шевелилась, твоя совесть! — отозвался Степан Игнатьевич.

— Ну, о совести я еще скажу... Вот вы, Георгий Кузьмич,— Губанов взглянул на председательствующего,— говорили здесь о синицах. Простите, но, по-моему, это не совсем верно. По-моему, если уж охотиться, то на журавля!.. Ведь, кстати, когда-то и угольный метод был журавлем. Но в том-то и горе, что мы частенько либо решаем сплеча и начинаем дикую гонку, либо так долго мусолим, рассматриваем, согласовываем, что этот журавль постепенно дряхлеет и превращается в щипаную синицу.

Ниточкин в полной тишине вдруг захохотал и зааплодировал.

— И вот наконец есть новый метод — на нефти,— продолжал Губанов, с неудовольствием покосившись на него,— действительно новый, которому еще нет равного в мире. И я вас спрашиваю — стоит ли ждать, откладывать и опять ждать и превратить таким образом и его в щипаную синицу? Не к этому ли нас толкает академик Серебряков?

Серебряков воздел руки и помахал ими:

— Э, нет, батенька! Вы уж там как хотите деритесь, но меня попрошу не впутывать!

— Вот в этом-то и беда,— парировал Губанов,— что каждый боится, как бы его не впутали.

Никодим Кириллович пододвинул соседу записку: «Опасный тип!» Тот ответил припиской на обороте: «Причешут!»

— А теперь о партийной совести,— Губанов взглянул на Степана Игнатьевича.— Одно время пошла мода все на свете валить на культ личности. Придумали себе такую амнистию — все ни в чем не повинны, один культ виноват. А сейчас вроде ударились в другой край — вроде никакого культа и не было... А ведь он был!— Губанов опять полез в карман за папиросами и опять положил коробку обратно.— И вот я подумал, а чем он был для меня? Беда ведь не только в возвеличивании одного человека. Это полбеды. А беда в том, что этот культ вырабатывал подленькую привычку стоять руки по швам, вопросов не задавать, настраивать свои мозги на волну очередного начальства. Ну хорошо, если он умный, а если — не очень? И вот молчишь, прячешь в карман свое мнение. А часто и собственное достоинство... Дескать, ладно, найдется кто-то, кто подумает за тебя. Вот такое чувство!

— Не «кто-то», а партия!— воскликнул Степан Игнатьевич.— И к чему, собственно, все эти рассуждения? Эти общеизвестные истины?

— Не знаю, как все вы,— Губанов оглядел окружающих,— может быть, вы уже избавились от этого чувства. А я еще нет... А тут вот однажды ночью проснулся и задумался: вот я — коммунист! В чем же мой долг? Продолжать так строить Березовку? Или же решиться наконец! Приехать сюда. И выложить все до конца.

— Ну, не такое уж это большое геройство, товарищ Губанов, — заметил председательствующий.— Партия сейчас именно к этому и призывает.

— Конечно,— сказал Губанов.— Это я знаю. И не раз сам призывал. Но оказывается,— сказал он негромко, — одно дело — призывать, а другое дело — самому сделать. Взять, да и перешагнуть через самого себя.

— Через себя, может, вам и трудно было шагать,— отозвался тут с места секретарь обкома,— но зато вы, не задумываясь, шагаете через головы тысячи людей.

— Не понимаю,—повернулся к нему Губанов.

— Разрешите мне,— обратился к председателю секретарь.

— Вы кончили, товарищ Губанов? — спросил председательствующий.

— В общем — да.

Председательствующий сказал стенографистке.

— Секретарь Березовского обкома партии товарищ Самохин.

Встал секретарь обкома.

— Я — партийный работник,— сказал он,— и не хочу сейчас касаться чисто технических вопросов. Конечно, если новый метод более прогрессивен — что же, может быть, придется переходить на нефть. Я не буду касаться,— продолжал он,— и огромного напряжения всей нашей Березовской области. Мы отдали этому строительству все. И не случайно товарищ Губанов обошел Область при постановке вопроса о консервации. Он знал, как мы дорожим Березовкой и что она для нас значит.

— По-моему,— послышался голос Губанова,— каждый вопрос надо ставить там, где его решают. Или хотя бы могут решить.

— Ладно, мы не в обиде, не в этом дело,— продолжал секретарь, и голос его звучал негромко.— Здесь товарищ Губанов толковал нам о совести коммуниста... Вот вы выкидываете такой номер с Березовкой,— обратился он снова к Губанову.—А задумались вы, товарищ Губанов, о тех, кто ее строил? Я говорю о людях. О тысячах людей, которые у ж е работают.— По-прежнему негромко, без всякого ораторского пафоса говорил секретарь.— О тех, кто поверил нашим призывам и обещаниям, снялся с обжитых мест, пообрубал, так сказать, корни и пустился вплавь с тазами, корытами, бабками, ребятишками? Что прикажете сказать им? Сказать, что все это ни к чему? Что, дескать, недоглядели? А ведь это живые люди, рабочий класс, они уже сроднились с Березовкой, привыкли к своему рабочему месту, друг к другу, начали обзаводиться хозяйством, молодежь — семьями. Стали влюбляться, рожать. Началась жизнь. Понятно вам — жизнь! Куда девать все это?

— Но это же все лирика!— вскрикнул Ниточкин.— Какое это имеет отношение к вопросу?

— Прямое, товарищ Ниточкин,— остановил его председательствующий.— Самое прямое... Простите, товарищ Самохин. Продолжайте!

Ниточкин негодующе пожал плечами. А секретарь продолжал, опять адресуясь к Губанову:

— Вот вы здесь рассуждали о культе личности, о совести коммуниста. А подумали вы об авторитете партии? Об авторитете перед этими людьми? Ведь это же не мы с вами, а партия призвала их. Она дала обещание. Повторяю — не мы с вами, а партия. И именно ей они поверили. Так вот теперь пойдите к ним и скажите, как вы проснулись однажды ночью и поняли, что все это ни к чему и что весь их труд — это тоже ни к чему.

— Что ж, если нужно будет — пойду и скажу,— отозвался Губанов.

— Что вы им скажете, товарищ Губанов? — спросил секретарь.— Что вы, как коммунист, можете им сказать?

— Правду, товарищ Самохин! Скажу правду. Истинную правду. Без вранья. Все, как есть!

Теперь все взгляды были устремлены на председательствующего, который ходил по кабинету в полном молчании. И в тишине прозвучал вопрос Степана Игнатьевича:

— Что будем делать, Георгий Кузьмич?

Председательствующий ответил не сразу.

— Не знаю,— сказал он.— Надо подумать. Во всяком случае, не будем валить

все в одну кучу. Прежде чем поставить этот вопрос на Президиуме ЦК, я хочу знать: первое — может быть, все же есть реальная возможность улучшить технологию каэтана на угле. То, о чем говорил тут академик Серебряков. И, таким образом, продолжать строительство Березовки. И второе. Если мы примем проект товарищей Губанова—Ниточкина и перейдем на нефть — что отнюдь не исключено! — то имеет ли смысл это делать на базе Березовки? Может быть, тогда целесообразнее перенести стройку в нефтяной район?

— Безусловно целесообразней! — отозвался Ниточкин.

Председательствующий посмотрел на него, потом перевел глаза на Губанова. И сказал:

— Что же касается дальнейшей судьбы товарища Губанова, то это мы решим в ближайшие дни. Придется вам немного задержаться в Москве, товарищ Губанов... Все, товарищи! Спасибо!

Все гурьбой встали со своих мест и, переговариваясь, вынимая из кармана пачки с сигаретами, направились к дверям. Вышли в приемную. Там Ниточкин подошел к Степану Игнатьевичу.

— Простите, мне еще сидеть тут или я могу уехать домой?

— А я вас не вызывал,— последовал холодный ответ.

Тут Ниточкин пробился в толпе к профессору Колесникову.

— Как вы думаете, Сергей Александрович? Нужен я здесь или уже не нужен?

Колесников ласково обнял его за плечи, и, улыбаясь, сказал:

— Ей-богу, не знаю, дорогой.

Тогда, резко повернувшись, Ниточкин устремился обратно в кабинет, мимо секретарши, которая даже не успела его остановить. Он вошел в совершенно пустой кабинет, где в эту минуту был только один председательствующий, сидевший уже за своим столом.

— Скажите, товарищ председатель,— обратился он к председательствующему,— нужен я тут или не нужен? Сидеть мне здесь или можно наконец уехать?

Но и председатель дал тот же ответ:

— В данный момент я ничего не могу вам сказать, уважаемый товарищ Ниточкин.

— Это поразительно!— сказал возмущенный Ниточкин и развел руками.— Ни от кого не добьешься толку!

Не договорив, он махнул рукой и ушел.

...Они шли после заседания вдвоем по улицам Москвы, сердитые и угрюмые.

— Имейте в виду,— сказал Ниточкин,— я сегодня уеду.

— Куда вы уедете? Никуда вы не уедете,— устало сказал Губанов.

— А я говорю — уеду! — упрямо повторил Ниточкин.

— Бросьте! Никуда вы не уедете.

— А вы мной не командуйте! — раздраженно возразил Ниточкин.— Что у вас за манера вечно командовать!

— А вы не капризничайте! — сказал Губанов.— И не ведите себя, как ребенок. Что вы постоянно обижаетесь? Эти ваши выходки на заседании! Просто смешно!

— А я вас,— сказал уже вовсе взбешенный Ниточкин,— не просил тащить меня на эти заседания. Я вообще терпеть не могу сидеть на заседаниях, я вас предупреждал. Потерял бездарно четыре часа!

— Конечно,— ответил Губанов,— просидеть четыре часа с дежурной по этажу интересней.

Ниточкин остановился, задыхаясь от ярости.

— Слушайте, вы прекратите когда-нибудь это идиотство?! В вашем положении я бы уже не балаганил.

Губанов невесело усмехнулся.

— Слушайте,— сказал он,— да вы, оказывается, просто неумный человек!

— Вы сами — болван!! — крикнул Ниточкин и устремился к отходившему автобусу.

Губанов вошел в вестибюль гостиницы. Здесь как всегда было людно и шумно, всюду стояли киоски, суетились гиды, собирая вокруг себя туристов. В толпе кто-то окликнул его:

— Василий Васильевич!

Это была Елизавета Кондратьевна, мать Миши.

— Лиза? Ты как тут? — Губанов был весьма озадачен ее появлением.— Здравствуй! — сказал он.

— Здравствуй,— она не протянула ему руки.— Мне надо с тобой поговорить.

Он, помедлив, посмотрел наверх, как бы раздумывая.

— Пройдем сюда,— сказал он.

Посещение института красоты и, очевидно, парикмахерской не прошло бесследно: Елизавета Кондратьевна выглядела помолодевшей — вероятно, в юности она была хороша собой. Одета она была несколько чересчур нарядно.

Они пошли в глубину вестибюля, к столику, возле которого стоял торшер, и на столе виднелась пепельница с рекламой аэрофлота.

Он пододвинул кресло.

— Садись.

Они сели и некоторое время молчали. Позади виднелось окошко гостиничной почты, возле которого толпился народ.

Она медленно сняла перчатки.

— Я хотела поговорить с тобой о Мише,— сказала она.— Ты знаешь, я никогда не была сторонницей ваших встреч,— добавила она, помолчав,—но сейчас необходимо твое вмешательство.

— А в чем дело? — спросил он, закурив.

— Ты же знаешь, в чем дело!

— И что ты собираешься предпринять?

Она слабо шевельнулась в своем кресле.

— Не знаю... Если бы я знала,— беспомощно и с болью сказала она.— Я готова на что угодно,— она раскрыла сумку, достала сигарету.— С тех пор как мы разошлись... как я ушла от тебя,— ты же знаешь, чем стал для меня Миша.— Губанов зажег спичку, она прикурила, затянулась.— Я делала для него все. Он был слабым ребенком, я просиживала возле него ночами. Обхаживала и обстирывала его.

Она говорила все более горячо:

— Как ты понимаешь, мне было нелегко. Одной. Я оберегала его от малейшего дурного влияния.

— В том числе и от моего?

— Да, и от твоего... Он стал отлично учиться. Стал примерным комсомольцем. Я добилась, чтобы он поступил в самый лучший институт. Ты думаешь — это было просто?

Они помолчали. Она впервые подняла на него глаза и задержала их на нем.

— Сколько тебе лет? — вдруг спросила она.

Он удивленно посмотрел на нее.

— Скоро пятьдесят. А что?

— Ты отлично выглядишь. Только немного потолстел.

— Ты тоже совершенно не изменилась,— сказал он.

— Ну что ты!

— Нет, правда, правда...

Она махнула рукой и отвернулась — глаза ее наполнились слезами.

— Много раз я могла устроить свою жизнь,— проговорила она,— но не делала этого ради Миши... И вот, пожалуйте!

Они снова примолкли. Он притушил папиросу в пепельнице с рекламой аэрофлота.

— Я виделся с этой женщиной,— сказал он.

— Как виделся? — пораженно спросила она.

— Миша приводил ее ко мне.

— Ну и что? — спросила она еще более удивленно и настороженно.

— Она человек, видимо, не простой,— сказал он,— и далеко не глупа.

— Ага! — воскликнула она.— Я так и знала, что дело не обошлось без тебя.

Он постарался не обратить внимания на эти слова.

— Я пробовал отговорить их,— сказал он.— Я говорил с ней и с ним. Миша, видимо, очень любит ее,— продолжал он,— и Катя любит Мишу. В общем, мне кажется — это любовь.

— Ах вот как? — сказала она со злобой.— Ты уже зовешь ее Катей!.. Это, дорогой мой, не любовь, а распущенность. Может, в твоем представлении это любовь, а фактически — это чистейшая распущенность!

...В это время Ниточкин вошел в номер. Не снимая пальто, он стал сердито вышагивать из угла в угол. Потом скинул пальто, бросил его на стул. Подошел к окошку, взял пакет. Развернул. Там был хлеб, небольшой остаток колбасы, сахар, заварка чая. Ниточкин отрезал кусок хлеба и начал было резать колбасу, но, словно сообразив, что ее слишком мало на двоих, отодвинул все это на край стола и стал гневно жевать отрезанный кусок хлеба.

...Между тем разговор в холле гостиницы достиг большого накала. Елизавета Кондратьевна тихо и гневно говорила:

— Пойми, это же не случайно, это определенное веяние! Это же вот такая теперь молодежь! Равнодушие, чудовищный эгоизм, наплевательство. Сегодня они плюют на мать, а завтра они плюнут на что угодно, на интересы страны.

— Ну, зачем повторять эту обывательскую чепуху! — возразил раздраженно Губанов.— Конечно, с молодежью стало много сложней,— проговорил он, помолчав.— Но ведь и жизнь стала сложней. Перед ними встает масса новых вопросов. А как мы на них отвечаем? Долдоним одно и то же! — сказал он с горечью.— Почему-то получается так, что всякая мысль, которая становится истиной, делается

удивительно скучной. Иногда говоришь и сам чувствуешь — слова какие-то затасканные, дохлые... Слово, видимо, тоже имеет свойство стареть. И даже умирать,— добавил он.

— Ну, и что ж, по-твоему, делать? — иронически спросила она.

— Не знаю... Искать новые слова!

— При чем тут слова! — ожесточенно воскликнула она.— Скажи лучше, что это результат вашей политики. Рухнули авторитеты. Ты думаешь, это проходит даром? Раньше хоть по крайней мере боялись!

— Ах, вот ты о чем соскучилась! — сказал Губанов.— Боялись! — он даже встал.— Что может быть унизительней страха! Он превращает человека в труху. В животное. В подлеца!.. Первое, что должен в себе побороть человек,— это страх. Еєли он хочет быть человеком.

Настало молчание.

— Ладно,— сказала устало Елизавета Кондратьевна,— я приехала не для того, чтобы опять начинать наши вечные споры.— В общем, я так и знала,— продолжала она, натягивая перчатки,— что поддержки в тебе не найду. Что ж, буду действовать одна. Но я спасу Мишу.

— Что же ты от него, собственно, хочешь?

— Я прежде всего хочу, чтобы он был счастлив.

— Но счастлив п о - т в о е м у! — отозвался отец.— Как тебе этого хочется! Как ты это спланировала?

— Да! Как я спланировала. Я — мать! Разве кто-нибудь будет его любить так, как мать?!

— Но в данном случае в тебе говорит не любовь, а твой эгоизм.

— Эгоизм? — вскричала она.— Да, эгоизм! Может быть! Пусть эгоизм!.. Но кто-то же должен подумать и обо мне,— продолжала она, и у нее задрожали губы.— Хоть сын. Остаться одной, совсем одной!..

Она стала зажигать погасшую сигарету, но у нее дрожали не только губы, но и руки.

— Ну что поделаешь, Лиза,— мягко сказал Губанов.— Все дело, видимо, в том, что дети не возвращают родителям того, что они получают от них. Очевидно, они передают это своим детям, а те — своим...

Она встала, встал и он.

— Скажите, какой ты стал мудрый,— с насмешкой сказала она.— Давно ли?

Губанов пожал плечами.

— Нет, ты не мудрый, ты удачливый! — колко сказала она.— Ты удачлив с женщинами, на работе. Тебе всегда везло. Всюду успех.

— Может быть, это потому, что я уж не такой плохой человек, как тебе кажется,— попробовал он пошутить.

Она затянулась и медленно выпустила через ноздри дым.

— У тебя утомленный вид,— сказала она.— Ты устал?

— Нет.

— Как твои дела? Ты надолго сюда?

— Дела — ничего,— ответил Губанов.— А сколько пробуду, не знаю.

Она отошла к окну. Он смотрел на нее: темный жакет, папиросный дымок, силуэт еще стройной женщины. Она отбросила сигарету, повернулась к нему.

— Зачем тебе жить в этой гостинице? — внезапно и быстро спросила она.— Таскаться по ресторанам, есть всякую гадость. Переезжай ко мне. Миша ведь совсем не бывает дома.

Это был самый странный момент их разговора.

— Нет, Лиза, зачем же? — сказал он.

— Но это меня абсолютно не обременит,— тихо проговорила она, не поднимая глаз.

— Нет, Лиза, спасибо.

— Ах, да, я и забыла!— сказала она вызывающе.— Ты же любишь свою теперешнюю жену. И она любит тебя. И, конечно, без памяти.

Губанов пожал плечами.

— Я же говорила, что ты удачливый!— сказала она и, не попрощавшись, не протянув руки, пошла к выходу.

Когда Губанов вошел к себе в номер, возле кровати Ниточкина стоял раскрытый чемодан, а по всей комнате, на всех стульях в беспорядке лежали вещи, купленные им в Москве в подарок жене и дочери. При виде Губанова Ниточкин заметался в смущении и стал засовывать вещи в чемодан. На кровати Губанова лежала купленная Ниточкиным в подарок жене ночная сорочка, и Ниточкин кинулся к ней, схватил, скомкал и сунул в чемодан. Оба считали, что они в ссоре и не разговаривали друг с другом.

Словно и не замечая Ниточкина, Губанов не спеша снял пиджак, не торопясь взял полотенце и отправился в ванную комнату.

Ниточкин поспешно, все время оглядываясь в сторону ванной, откуда слышалось пофыркивание Губанова и журчала вода, стал быстро разворачивать еще не распакованные пакеты, извлекать купленные вещи и укладывать в чемодан. Губанов вышел из ванной как раз в тот момент, когда Ниточкин держал в руках дамский пояс с резинками, разглядывая его. Глаза их встретились, и Ниточкин, преодолевая крайнее смущение, нарочито медленно, с небрежным, независимым видом снова стал заворачивать пояс в бумагу и положил в чемодан. Затем он отправился в ванную.

Губанов, заметив на столе пакет с едой, отрезал себе кусок хлеба, хотел отрезать кусок колбасы, но, очевидно, сообразив, что ее маловато на двоих, отодвинул колбасу в сторону.

И пошел к вешалке за газетой. Но именно в это мгновение из ванной вышел Ниточкин, неся свои бритвенные принадлежности, зубную щетку, мыло и пасту. Они почти столкнулись нос к носу, и оба разом остановились, не глядя друг на друга и уступая один другому дорогу. Наконец после секундной неловкости разошлись. Губанов приблизился к вешалке, извлек из кармана пальто газету, неторопливо пошел к своей кровати, разулся, заглянул под кровать, извлек оттуда ночные туфли, надел их и лег. Развернул газету. Стал читать.

Между тем Ниточкин продолжал укладываться. Губанов перевернул лист газеты, Ниточкин, услышав шорох, невольно поднял голову, глаза их еще раз встретились, и снова оба поспешно отвели их. Губанов, казалось, совсем углубился в чтение. А Ниточкин быстро закрыл чемодан на защелки. И снова раскрыл, заметив, что уложил еще далеко не все.

Раздался телефонный звонок. Оба бросились к аппарату, и оба разом отпрянули от него, и опять почти одновременно протянули руки. Взял трубку Губанов. Было слышно, как женский голос спросил:

— Вы заказывали билеты на сегодня, на самолет?

— Минуточку! — сказал Губанов и, ни слова не говоря, протянул трубку Ниточкину.

— Слушаю,— глухо сказал тот.

— Это вы заказывали билет на самолет? — спросила трубка.

— Да.

— Можете получить в бюро обслуживания. Рейс четырнадцатый, вылет в девятнадцать сорок.

— Как, уже в девятнадцать сорок? — переспросил Ниточкин.— Да, да, спасибо, спасибо...

Губанов искоса посмотрел на свои ручные часы: половина шестого. Он лежал на кровати. Отложил газету, закрыл глаза. Ниточкин между тем потерянно обследовал комнату — не забыл ли чего-нибудь? Увидел свою ночную туфлю, в одиночестве торчавшую из-под кровати, извлек ее и стал безуспешно шарить ногой под кроватью, ища другую. Губанов, не отрывая глаз, запустил под свою кровать руку и выбросил Ниточкину его туфлю. Туфля скользнула по паркету. Ниточкин обернулся, растерянно посмотрел на Губанова, но тот лежал без движения. Веки его были сомкнуты.

Ниточкин поднял туфлю, брошенную Губановым, и погрузил ее в чемодан. Теперь все было уложено. В последний раз оглядев номер, Ниточкин закрыл крышку, придавил ее коленкой, защелкнул оба замка. Посмотрел на часы, надел шляпу, потом медленно натянул пальто.

Некоторое время постоял посреди номера, глядя на Губанова. Тот лежал неподвижно, как прежде.

Тогда Ниточкин взял чемодан и пошел к двери. Губанов не шелохнулся.

Ниточкин толкнул дверь и вышел. Губанов не пошевелился. По-видимому, он действительно спал.

Вечерний аэропорт был относительно немноголюден.

Ниточкин поставил свой чемодан на весы возле конторки контролера. Чемодан был тяжел, вес его — явно больше нормы. Стрелка весов взметнулась вперед — назад, встала.

— Доплата четыре рубля пятнадцать копеек,— сказал контролер.

...И вот уже Ниточкин, без чемодана, стоял возле справочника-телевизора. Нажал кнопку. В телевизоре появилась миловидная женская головка.

— Рейс четырнадцать? — спросил Ниточкин.

— Девятнадцать часов сорок минут, гражданин...

Головка исчезла.

Ниточкин опять нажал кнопку. Снова возникла та же головка.

— Не опаздывает? — спросил он.

— Кто, гражданин?

— Рейс четырнадцатый.

— Рейс четырнадцатый,— сказала головка,— отходит точно по расписанию, гражданин... Девятнадцать часов сорок минут, гражданин.

И головка опять исчезла с экрана.

...Затем он стоял возле широкой стеклянной стены и глядел на огромное поле аэропорта. Облокотился о металлические перила и меланхолично жевал пирожок.

Все время взывало радио о прилетах и отлетах, а там, на поле, в надвинувшихся летних сумерках уже горели разноцветные огоньки — одни недвижно, прямыми линиями, другие — мерцая и подвигаясь.

Именно в этот момент к нему сбоку медленно подошел Губанов, не торопясь, тоже облокотился о металлические перила. Ниточкин увидел его отражение в стекле стены, но как будто даже не удивился. Он даже не обернулся— словно так оно и должно было быть.

Вот так стояли они и молчали, глядя на поле с его невообразимым числом огней.

— Почему это,— вдруг спросил Ниточкин,— далекие огни всегда вызывают какое-то щемящее чувство, черт его раздери?.. Какую-то странную печаль.

Губанов не отвечал.

— С вами бывает такое?

— Бывает.

— Да? — чуть язвительно сказал Ниточкин.— А я полагал, что это свойственно только утонченным натурам.

— Как видите— не только,— отозвался Губанов ему в тон.

Помолчали.

— И все-таки печаль — это прекрасно,— сказал вдруг Ниточкин.— Она облагораживает человека. Становишься тоньше, душевней. А радость — она огрубляет.

— Да?

— Огрубляет! — повторил Ниточкин, утвердительно покачав головой.

Зашумело радио. Голос дикторши объявил посадку на рейс № 14.

Губанов и Ниточкин пошли к выходу на перрон, где через металлические воротца в барьере пассажиры выходили к самолету. Толпа постепенно схлынула.

Остались Губанов и Ниточкин. И вдруг Ниточкин как-то внезапно, неловко и мешковато двинулся к Губанову. Они обнялись и трижды поцеловались. Потом долго смущенно молчали.

— Если я вам понадоблюсь — сразу же телеграмму! Слышите! — сказал Ниточкин.

Губанов кивнул головой.

Ниточкин быстро пошел к самолету. Губанов смотрел ему вслед. Через несколько шагов Ниточкин обернулся, и Василий Васильевич махнул ему рукой.

— А все-таки радость-то лучше! — крикнул Губанов.

Ниточкин ничего не ответил, а только улыбнулся и развел руками.

Губанов постоял некоторое время совсем один. Потом повернулся, засунул руки глубоко в карманы и, опустив голову, набычившись, пошел обратно.

Он медленно шел по вечернему, почти пустому зданию аэровокзала. Ударом ладони распахнул дверь и вышел на площадь.

Он пришел к себе в номер, разулся, лег, закрыл глаза. Номер был пуст, только всюду валялись обрывки бумаги, оставшиеся от пакетов Ниточкина. И от этого номер казался еще более пустым, нежилым, покинутым.

Некоторое время Губанов лежал, потом внезапно быстро поднялся и стал что-то искать на столе. Здесь тоже валялись пустые пакеты. Он наткнулся среди них на список Ниточкина, где были помечены вещи, которые надо было привезти в подарок. Возле каждой вещи стояли «галочки» — куплено.

И вот наконец Губанов нашел то, что искал. То был адрес Кати, продиктованный ему по телефону Елизаветой Кондратьевной.

Губанов спрятал адрес в карман, надел обувь, пальто и быстро вышел из номера.

....Он миновал тот самый двор, по которому когда-то бежал Миша с бутылками молока и починенными туфлями, взошел на то же крыльцо, раскрыл те же двери.

У дверей перед коридором общежития сидела на табуретке вахтер тетя Дуся и вязала.

— Простите,— спросил Губанов,— где здесь комната номер четыре?

— Номер четыре?— тетя Дуся подозрительно оглядела его. — Четыре — это женское общежитие, гражданин, а вам там кого?

— Мне по делу.

— Второй этаж, в самый зад...— Только у нас мужчины позже десяти — ни-ни... И надо сказываться, к кому! — сердито крикнула она ему вслед.

Он быстро прошел по длинному коридору, остановился у двери с табличкой № 4. Постучал. Ответа не было. Постучал еще раз, погромче, затем приоткрыл дверь. Комната была пуста. Губанов закрыл дверь и пошел назад, к лестнице.

Навстречу ему шла по коридору Зойка, растрепанная, в халатике, шлепанцах, неся таз с бельем. Она удивленно спросила:

— Вам чего, гражданин?

— Мне нужна Катя.

— Катя Чурикова? — удивилась она и оглядела его.— А ну, зайдите-ка!

Они зашли в знакомую нам комнату № 4. По-прежнему стояли четыре койки, но детской кровати не было.

Зойка поставила таз и быстро, привычным жестом поправила сбившиеся волосы.

— Вам зачем она, Катя Чурикова?— спросила она.

— Нужна по делу.

— По какому такому делу?

— А вам-то не все равно? По личному.

— Вы что же — знакомый ее или, может, родственник? — с кокетливым любопытством спросила она и распушила челку на голове.

— Нет, нет,— быстро сказал Василий Васильевич.— Я отец Миши Губанова. Знаете такого?

— Мишу? — ахнула Зойка.— Вы Мишенькин папа?.. Господи! А я-то, дура, чего подумала... Вы садитесь, садитесь,— заторопилась она.— Только не так, а спиной. А то я в таком виде. Я сейчас.

Губанов сел к ней спиной, а Зойка быстро сняла фартук и стала переодеваться. Меж тем вели они такой разговор:

— Так вы, значит, Мишенькин папа? Смотрите-ка. А мне говорила Катя про вас.

— Да? Ну и что же? Ругала?

— Да нет... Не особо.

— А где она?

— Катя? Уехала.

— Как уехала? — воскликнул Губанов и от неожиданности повернулся к Зойке лицом. Та вскрикнула и стыдливо прикрылась еще не надетым платьем.

— Да вы не вертитесь! — строго сказала она.

— А Миша где? — спросил, опять повернувшись спиной к ней, Губанов.

— Как где? Тоже уехал. Вместе они,— Зойка надела платье.

— Куда же они уехали? — спросил в нетерпении Губанов.

— На работу.

— Но куда, куда?

Зойка недоверчиво посмотрела на спину Губанова. Подумала, потом сказала:

— Точно не говорили. Сказали: устроются — напишут..

Зоя попудрилась, смахнув сперва пудру с пуховки, огляделась со всех сторон в зеркало на комоде, потом подсела к Губанову.

— Уехали, да, в среду еще уехали,— проговорила она.— Неужто Миша вам ничего не сказал?

— Не сказал.

Посидели молча. Зойка еще раз оглядела Губанова.

— Значит, не заслужили. Скажите, вас как зовут? — спросила она.

— Меня — Василий Васильевич.

— А меня — Зоей,— протянула она руку,— вот и познакомились.

— Скажите, Зоя, вы не знаете — они расписались?

— А как же! — обрадовалась Зойка,— все чин-чинарем... С первым-то со своим она не была расписана. А с Мишей пошла...

— И что же, по-вашему, она его действительно любит?

Зоя усмехнулась.

— Да ведь если бы не любила — разве бы пошла? Разве ее кто заставит! Она ведь у нас идейная.

Она тихонько вздохнула.

— А Мишенька ваш хоть и незавидный жених, но парень хороший,— сказала она.— Неплохой,— поправилась она.— У него чего не спросишь — все знает. Про что хотите. Бывало, сойдутся к нам девки, шум, хохот! И песни поем. А он сидит вон тут на кровати — в книжку уткнется. А то примется стихи нам читать. Знает он этих стихов! Мамочки! И все наизусть... А Катя ведь долго не соглашалась идти за него... Вы где работаете?

— Я инженер.

— Женаты, да? — быстро спросила она.

— Женат.

Она вздохнула и покачала головой.

— Да, сейчас выйти замуж — это знаете... — сказала она и мельком взглянула на себя в зеркало на комоде.— Теперь кавалеры-то! Ему если пол-литра не поставишь, он черт такой, даже не поцелует. Точно! Не то чтобы... Вот и сидишь одна дома под праздник, — неожиданно весело заключила она. — Спраешь.

— И что же они — надолго уехали?

— Почему надолго? Насовсем. А ведь и то сказать — что за жизнь у них! Она тут, он у мамы. Раз семья, надо чтоб вместе! Правда ведь?

Губанов неопределенно махнул головой.

— И Миша ваш тоже всегда так говорил,— сказала Зойка.— Мальчонку-то ведь он усыновил.

— Да? — спросил пораженный Губанов.

— Да. Так что с внуком вас! — сказала она игриво.— С готовеньким!.. Да что ж я болтаю! — вдруг спохватилась она,— вы голодный небось,— она подбежала к своей тумбочке, открыла ее.— Вот у меня колбаска, сырок латвийский,— она вынула из тумбочки пол-литра, но, взглянув на Губанова, в нерешительности поставила бутылку обратно.— Сейчас я вас покормлю, уж если вы Мишенькин папа...

— Постойте, Зоя,— сказал вдруг Губанов.— А чего, собственно, нам здесь сидеть? Давайте пойдем куда-нибудь.

У Зойки так и вспыхнули от удовольствия глаза.

— А куда? — спросила она оживленно.

— Да я не знаю. Куда у вас ходят?

— Можно в парк, а можно в Сокольники на круг. Там большое гулянье,— Зойка так вся и сияла.— На круг тут поближе... А вы не шутите? — вдруг помрачнела она.

— Ну почему?

— Тогда отвернитесь! — ликующе сказала она.— Я только чулки надену.

...И вот они уже танцуют.

Летний парк. Большая веранда открытого ресторана. Много народа, субботний вечер, все столики заняты. Мощно работает местный джаз, подражая манере игры джазов в центральных ресторанах.

Играется мелодия какого-то нового танца. Зоя отлично знакома с ним, но Губанов ничего в нем не смыслит, и она, сверкая от удовольствия, учит его.

— Ногу вперед, теперь назад, баланс, руку вправо, руку влево, вертите меня, вертите меня!

Губанов старательно проделывает па, но выходит у него это дело скверно.

— А вам не стыдно со мной танцевать?— спрашивает он.

— Стыдно? — она даже не понимает его, так счастлива она этим субботним вечером, выпавшим на ее долю.— А почему?

— Да скажут — дедушку привела.

Ее охватывает смех. Она смеется звонко, от всей души.

— Что ж, дедушка еще подходящий! — громко говорит она.

Кончилась музыка, все аплодируют, Зоя аплодирует больше всех.

Джаз тут же начал играть фокстрот. И вдруг Губанов затанцевал легко и ловко знакомый ему танец. Зойка обомлела от удивления.

— Ой, как вы, оказывается, танцуете-то! — в восторге говорила она.— Ой, как здорово! Из наших ребят никто так не танцует!

Губанов остановился.

— Все! — сказал он, держась за сердце.

— Устали?

— С непривычки... Давно не плясал. Пойдемте чего-нибудь выпьем.

Они протолкались к бару, сели на высокие стулья.

— Крюшону! — заказала Зойка. Им пододвинули два бокала.— Вы любите крюшон? — спросила она Василия Васильевича.— Его интересно пить, через соломинку.

Она тянула крюшон через соломинку. Губанов делал то же самое. Зоя искоса взглянула на него и сказала:

— А может, вы московской хотите? Вы не стесняйтесь... А то, наверно, вам скучно так-то?

— Почему скучно?

— Не знаю...

— Да мне не скучно, мне весело.

— Нет, правда? — робко и радостно спросила Зойка.

— Правда.

— Пошли танцевать!

И на ходу, когда она вела его в круг, она вся так и светилась и, завидев какую-то девушку, громко крикнула на весь зал:

— Зинка, привет!

Зина обернулась и удивленно посмотрела на Губанова и на Зойку. А та с демонстративной небрежностью ввела его в самый центр круга, положила руку на его плечо, и они стали танцевать вальс. И на каждом повороте она задорно и гордо смотрела на Зину.

...И вот они сидели уже где-то в другом месте за столиком, пили пиво и ели шашлык. Губанов продолжал, видимо, давно начатый рассказ:

— Отца убили, когда мать еще была в родильном доме: меня родила... Потом она погибла в Ленинграде, в блокаде.

— Ну а потом? — спрашивала Зойка. Она слушала с огромным вниманием и сочувствием.

— Потом учился... потом фронт... В общем, все как положено.

— Ну, зато теперь все хорошо, да? — и она, улыбаясь, смотрела ему в глаза.

— Да нет, Зоенька, не очень... В том-то и дело, что не очень-то хорошо.

— А что? — заволновалась она.

— Худо мне сейчас,— может быть, в первый раз за все это время только ей одной признался Губанов.— Проштрафился.

— Растрата, да? — в испуге спросила Зойка.

— Нет.

Зоя облегченно вздохнула.

— По партийной линии?

— Да, в общем, да, по партийной.

— Как же вы так? — заметила она с укоризной.

— Да так вышло... Видите ли,—сказал он вдруг сосредоточенно и серьезно, и было странно, что вот так сосредоточенно и серьезно говорит он с этой наивной, простой и веселой девушкой.— Как бы вам это объяснить?.. Вот мы говорим, пишем: коммунизм, коммунизм. А кто-то верно сказал: для некоторых коммунизм — это все: отдай мозг, сердце, всю душу!.. А для других это так — только служба. А я не хочу так служить. Вот в чем беда-то.

— Ну а как же без службы-то?— сказала Зоя наставительно и с легким укором.— Надо служить! Все ведь служат.

— Не все, Зоенька,—откликнулся он.— Многие, но не все.

— Ну, может быть! — отозвалась она.— Я, наверно, чего-то не понимаю.

— Давайте чокнемся! — Губанов поднял пивную кружку.— За ваше здоровье!

Она машинально чокнулась с ним, веселые глаза ее погрустнели.

— Что же — могут из партии исключить? — спросила она.

— Еще не знаю. Но могут.

— Что же вы там натворили? — в ужасе спросила она.— А я думала, что все у вас хорошо,— продолжала она.— На вид вы такой идейный... Я люблю идейных.

— А я идейный, Зоенька, честное слово, идейный...

— Да ну вас! — сказала она уже веселей.— Путаете вы меня!

...А потом в огромной толпе людей они выходили из вечернего парка.

...А потом в сутолоке ехали в метро.

...И потом прошли через знакомый нам двор, подошли к дверям общежития. Остановились.

Губанов спросил:

— Устала?

— Да что вы! — от всей души сказала она.—Да я бы могла так танцевать хоть трое суток подряд!

Они помолчали.

— А вы зря волнуетесь,— вдруг нежно и торопливо сказала она,— вы не волнуйтесь. Все у вас будет хорошо. Вот увидите — все будет хорошо...

Он засмеялся.

— Хороший вы человечек, Зоенька.

— Какая же я хорошая,— сказала она, махнула рукой, и глаза ее увлажнились.— Наверно, я нехорошая. Все влюбляюсь, влюбляюсь, а замуж не берут... А вы приедете еще в Москву? — вдруг опять оживленно спросила она.

— Не знаю. Наверно.

Она постояла в ожидании того, что он, может быть, ей еще что-нибудь скажет. И он сказал:

— Послушайте, Зоя. Если Миша или Катя напишут вам, дайте мне знать. Я вам пришлю свой адрес.

Она закивала головой. И вдруг быстро сказала адрес Кати и Миши:

— Калуга, улица Чехова, двенадцать.

Он записал на коробке от папирос.

— Спасибо.

Она протянула ему руку:

— Это вам спасибо за все.

Губанов сказал:

— Мне было очень приятно с вами.

— И мне, — тихо-тихо сказала она. Оглядела его. Засмеялась. — Странный какой-то вы! — сказала она.

— Чем странный?

Она пожала плечами.

— Вежливый,— подумав, заключила она.

И медленно пошла к дверям общежития.

Утром на столе в номере у Губанова лежала телефонограмма: «Товарищу Губанову В. В. явиться сегодня в 12 часов 00 в Комиссию партийного контроля. 1-й подъезд, комната 134, товарищ Беляев».

Зазвонил стоящий рядом на столе телефон. Губанов снял трубку. Ему что-то сказали по телефону, и он ответил:

— Хорошо,— он посмотрел на часы, они показывали без десяти минут одиннадцать,— у меня есть около часа времени. Я сейчас спущусь.

Он накинул пиджак, взял телефонограмму, положил ее в карман и спустился в холл. Здесь уже ждали его знакомые нам американские журналисты.

— Здравствуйте! —приветствовал их Губанов.

Ему ответили нестройным хором — кто по-английски, кто по-русски.

— Как ваше здоровье? — спросил кто-то на ломаном русском языке.

— Спасибо, хорошо...

Тем временем все расселись по креслам, вынули вечные перья — некоторые писали на машинках, так что все время слышался их стрекот.

Глава делегации задал первый вопрос:

— Мистер Губанов недавно посетил Штаты. Какое впечатление у него от американской промышленности, и в частности в области химии? Понравилось ли ему?

Вся конференция шла через переводчицу. Губанов отвечал по-русски, не садясь, медленно прохаживаясь возле своего кресла.

Губанов. Понравилось. Очень понравилось.

Первый корреспондент (*называет свою газету*). «Нью-Йорк геральд трибюн». Может быть, мистер Губанов выскажется более подробно?

Губанов. У американской промышленности, в частности у химической, большая история. Это и хорошо и плохо.

«Нью-Йорк таймс». Почему?

Губанов. Хорошо потому, что у нее было достаточно времени достигнуть высокого уровня. Плохо потому, что ряд отраслей по своей технологии уже устарел или устаревает.

«Вашингтон пост». Значит, вы полагаете, что ваша химическая промышленность будет пользоваться более передовыми методами?

Губанов. Да, мы будем пользоваться более совершенными методами. Во всяком случае — за это идет борьба.

«Нью-Йорк геральд трибюн». С кем?

Губанов повернулся к спрашивающему:

— Ну, с экономическими трудностями,— сказал он. Помолчал и добавил: — И ошибками, которые мы, к сожалению, еще допускаем.

Журнал «Лук» (*это молоденькая журналистка*). А что думает мистер Губанов об уровне американской жизни?

«Чикаго ньюс». Не относятся ли ошибки, о которых говорит мистер Губанов, к этому гигантскому строительству, которое, кажется, называется Березовкой?

Губанов (*оставляет вопрос журналистки без ответа, отвечает только журналисту из «Чикаго ньюс»*). У вас, однако, завидная осведомленность. Да, относится.

«Нью-Йорк таймс». Кто же виновен в этих ошибках?

Губанов. Какое это имеет для вас значение? Ну, допустим, я.

«Нью-Йорк таймс». Видите ли, в нашем (*с подчеркнутой иронией*), капита-

листическом, империалистическом обществе подобная ошибка привела бы к банкротству этого концерна. И акционеры были бы полностью разорены. А кто расплачивается за это у вас?

Губанов. В таких случаях убытки вынуждено брать на себя государство. Это тяжело, конечно. Это неизбежно отражается на уровне жизни народа. Но если нужно, если это действительно очень нужно, то мы можем пойти на такой маневр и исправить ошибку на ходу, чего бы это ни стоило. И в этом, если хотите знать, одно из преимуществ нашей, социалистической экономики.

«Чикаго ньюс». А не кажется ли вам, что это скорее бесхозяйственность, возведенная в социалистический принцип?

Губанов (*метнул на него взгляд, зло*). Нет, не кажется... Если такой маневр даст нужный эффект и проложит путь действительно новому, то именно это решает, это для нас главное. А не курс акций и не прибыли акционеров. Вот в чем социалистический принцип.

«Нью-Йорк таймс». Считает ли мистер Губанов возможными экономические связи между нашими странами, и в частности в области химии?

Журнал «Лук». И пусть мистер Губанов скажет, как он расценивает уровень американской жизни?

Губанов. Относительно экономических связей. Не больно верю.

«Чикаго ньюс». Почему?

Губанов. Потому, что нейлон, который вы с охотой нам продадите, нам не нужен, мы его сами делаем. А то, что нам действительно нужно, вы не продадите, именно потому, что это нам нужно.

Этот ответ вызывает веселое оживление.

«Нью-Йорк геральд трибюн». У вас все еще говорят, что Америка стремится к большой войне. Вы что же, действительно думаете, что американцы хотят войны? Хотят войны больше, чем кто-либо другой?

Губанов. Не знаю. Мир полон тревожных предзнаменований. И в этом виновна Америка. Я хорошо знаю, что такое война. И ненавижу все то и всех тех, кто может ее породить. На каком бы континенте они ни находились.

Журнал «Лук». Что же все-таки думает мистер Губанов об уровне американской жизни?

Губанов. Успокойте корреспондентку «Лук». Хороший, хороший уровень жизни!

«Нью-Йорк таймс». Считаете ли вы возможным возврат к культу личности Сталина в вашей стране?

Губанов (*подумав*). К культу — нет. Это уже невозможно. Но мне кажется, что рано или поздно история более объективно расценит эту эпоху.

«Нью-Йорк таймс» (*с иронией*). История, к сожалению, слишком часто меняет свои оценки.

Губанов. Я говорю не об угодливых людях, а об истории.

Журнал «Арт». Как вы расцениваете американскую литературу?

Губанов. Я, к сожалению, ее плохо знаю.

Журнал «Арт». А кто из русских ваш любимый писатель?

Губанов (*не сразу, вопрос застал его врасплох*). Чехов, Толстой... А из современных... Ну, скажем, Симонов, поэт Исаковский...

«Н ь ю - Й о р к т а й м с» (*быстро*). Исаковский?! Он жив? Действует? Это наш современник?

Г у б а н о в. Жив, действует, современник.

Ж у р н а л « А р т». А из западных?

Губанов снова ответил не сразу.

— Элюар,— сказал он.

«В а ш и н г т о н п о с т.» Кто-кто?

Г у б а н о в. Поль Элюар.

Журналисты переглянулись — эта фамилия, очевидно, им (кроме сотрудника «Арт») была неизвестна. Губанов с иронической улыбкой поглядывал на них.

Несколько смущенные, они перешли к новым вопросам.

«Ч и к а г о н ь ю с». Разрешите мне вернуться к Березовке. Вы говорили, что убытки несет государство. Однако ошибку совершили вы. Что будет с вами?

Г у б а н о в. Вас волнует моя личная судьба? Я очень тронут. Однако не беспокойтесь — моей жизни никто не угрожает. Скорее всего — меня просто уволят.

«В а ш и н г т о н п о с т». Что же вы будете делать?

Г у б а н о в. Еще не знаю. Вероятно, буду работать рядовым инженером. Я строитель.

«В а ш и н г т о н п о с т». Но это же гибель карьеры. И это не огорчает вас?

Г у б а н о в. Огорчает... (*Пауза.*) Но вы ведь знаете, что мы много строим. Строим заводы, шахты, коровники, элеваторы... Но, строя все это, мы одновременно, как вам, вероятно, известно, строим еще и коммунизм. И согласитесь, что если для тебя это не только слова, то не так уж важно, какую при этом ты занимаешь должность... (*Молчание. Стрекот машинок.*) А я, как вам, вероятно, тоже известно,— коммунист.

Он посмотрел на часы. Было без двадцати двенадцать.

— Прошу меня извинить,— сказал он.— Я должен идти.

И, сделав общий поклон, он пошел по вестибюлю к выходу из гостиницы.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Т е л и н г а т е р а
Художественный редактор Л. И. Г о р и л о в с к а я
Технический редактор Р. М. Гродская

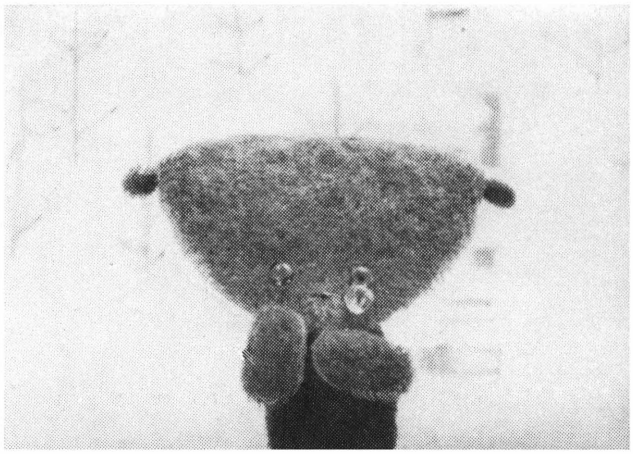
Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 14001. Подписано к печати 20/IV 1966 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 10 (условных листов 16.3). Тираж 35 100 экз. Заказ 947

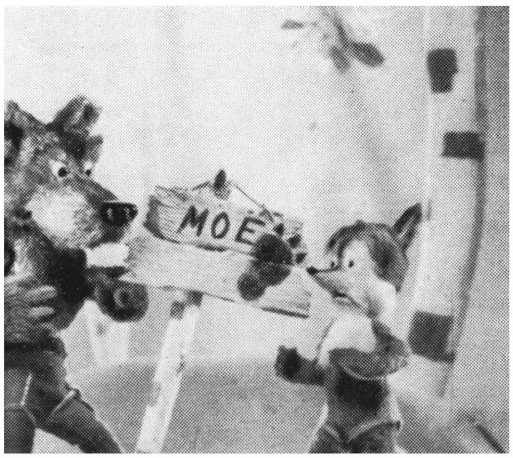
Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

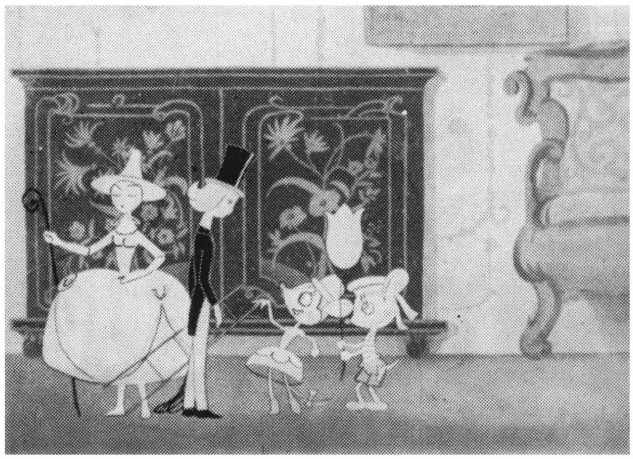
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ,
ВЫПУЩЕННЫХ СТУДИЕЙ
«СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»
в 1965 году



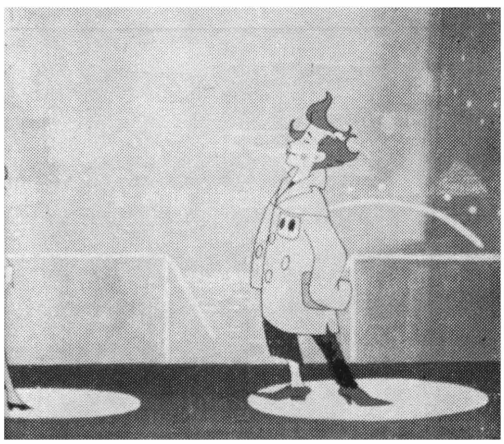
«МЕДВЕЖОНОК НА ДОРОГЕ». Авторы сценария Р. Качанов и Г. Сапгир; режиссер Р. Страутмане; художники Р. Зельма и Б. Акулиничев



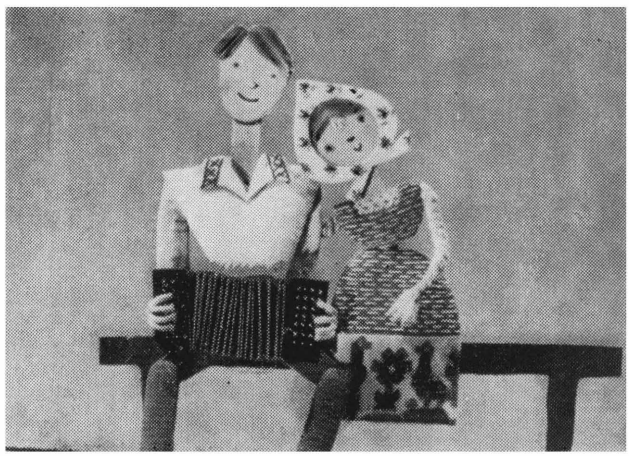
И В ЛЕСУ ШИШКИ!». Авторы сценария А. Кумма и С. Рун- художник-постановщик В. Дегтярев; режиссеры М. Каецкий и И. Уфимцев



«ПАСТУШКА И ТРУБОЧИСТ». Автор сценария В. Сутеев [по сказке Андерсена]; художник-постановщик В. Никитин; режиссер Л. Атаманов



ЧАС ДО СВИДАНИЯ». Авторы сценария Б. Ласкин и ободской; художники-постановщики Л. Азарх и В. Ла- ; режиссеры В. и З. Брумберг



«ПЕСНЯ ЛЕТИТ ПО СВЕТУ». Автор сценария Ю. Яковлев; режиссер-постановщик А. Каранович; художник А. Спешнева

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО 1966

ИСКУССТВО КИНО 1966

В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информация о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ИСКУССТВО КИНО 1966

ПОДПИСКА на 1966 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.